BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE NIEDERLÄNDISCHER BILDNISMALEREI IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

ERSTER TEIL

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
I. SEKTION DER KÖNIGLICHEN LUDWIG-
MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

MARGARETE RING
AUS BERLIN

EINGEREICHT AM 31. MAI 1912

Genehmigt auf Antrag des

Herrn PROFESSOR DR. WÖLFFLIN.

Mit Erlaubnis der hohen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der Arbeit zum Abdruck. Sie wird vollständig in den Beiträgen zur Kunstgeschichte als Bd. XL, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, erscheinen.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Inhalts-Übersicht:

Seite

I. Die Einordnung in den Rahmen. Der Hintergrund . . . 1
Das 15. Jahrhundert 1
Das 16. Jahrhundert 11
Die südlichen Niederlande 11
Die nördlichen Niederlande 27
Ergebnis 37
II. Seitenansicht und Vorderansicht. Die Blickrichtung . . . 40
Die Voreyckische Zeit 40
Die Eycks und ihre Nachfolge 46
Das 16. Jahrhundert 50
Ergebnis 57
III. Kopf- und Gestaltporträt. Die Aufnahme und Gebärdung der Hände 61
Ergebnis 82
Anhang: Systematisches Literaturverzeichnis 88

Bemerkung:

Die Literatur soll im Text nur abgekürzt zitiert werden. Über das gesamte benutzte Material gibt das „Systematische Literatur-Verzeichnis" (Anhang) genaue Auskunft. Öfters genannte Zeitschriften werden in folgender Weise angeführt:

Pr. Jhb. = Jahrbuch der Königl. preußischen Kunstsammlungen
Wiener Jhb. = Jahrbuch der Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses
Z. f. b. Kst. = Zeitschrift für bildende Kunst
Monatsh. = Monatshefte für die Kunstwissenschaft
Rep. = Repertorium für Kunstwissenschaft
Burl. Mag. = Burlington Magazine
Gaz. = Gazette des Beaux-Arts.

Die Einordnung in den Rahmen. Der Hintergrund.

Das 15. Jahrhundert.

Das eyckische Bildnis zeigt den Dargestellten knapp in die Rahmenwände eingefügt[1]); oberhalb des Kopfes und zu den Seiten bleibt nur ein Weniges von freiem Raume stehen. Der seitliche Freiraum ist rechts und links vom Porträtierten etwa gleichmäßig verteilt, doch ohne daß in der Anordnung Symmetrie erstrebt wäre. Dieser freie Raum nun — im Sprachgebrauch nicht ganz korrekt als „Hintergrund" bezeichnet — stellt sich in vor-eyckischer Zeit als goldene Folie dar: das erste bekannte Tafelbildnis der französisch-niederländischen und damit wohl der gesamten europäischen Malerei, das Johanns II. des Guten von Frankreich (Paris, Bibl. nat.), zeigt den Porträtierten auf Goldgrund. Das in seinen Ursprüngen den byzantinischen Mosaiken entnommene, von der dekorativ gesinnten späten Gotik gern beibehaltene Gold verschwindet vor dem anstürmenden Naturalismus einer neuen Zeit.

Ausnahmebeispiele für Goldgrund auf Porträts des 16. Jahrhunderts: Dem Meister des Todes Mariae fälschlich zugeschr. Porträtpaar. Braunschweig, Herzogl. Museum; Art des Meisters des Todes Mariae. Männliches Porträt. Prag, Gal. Nostiz; Art des Meisters des Todes Mariae. Männliches Porträt. Wewer, Smlg. Frhr. v. Brencken; Kopie nach Orley. Karl V. in seiner Jugend. Brügge, S. Sauveur. Zu dem letzten vgl. Jacob Burckhardt, Belgische Städte, S. 146: „Das kleine, höchst zierlich gemalte Porträt . . . ist merkwürdigerweise auf einem Goldgrund gemalt, den sonst die flandrische Schule längst schon aufgegeben hatte, während die oberdeutsche ihn noch beibehielt, so z. B. auf zwei Porträts . . . im Städelschen

1) Da voreyckische Bildnisse in der Mehrzahl nur in Kopien oder, soweit im Original, zum mindesten nicht unversehrt auf uns gekommen sind, scheinen sie zu Untersuchungen über die Einordnung des Porträtierten innerhalb der Rahmenwände nicht verwendbar.

Bildern, durch welche dieselben erst ihren eigentlichen Abschluß erhalten. Es besteht dabei eine Art Wechselbeziehung zwischen Ornament und Dargestelltem: so erscheint das S. P. (T. P.?) auf dem Abbild des Philippe de Croy in Antwerpen in seiner gestreckten Schlankheit fast wie ein Symbol für des Ritters hagere Gestalt.

Andere Beispiele für Ornamentschrift im Hintergrunde bei Roger: der Wahlspruch „Raison l'enseigne" neben dem Kopf des Lorenzo Fraimont in Venedig; das Spruchband des Mannes mit dem Pfeil in Antwerpen; die Inschrift über dem Kopfe des Philippe le Bon in Madrid. In dieser seiner Vorliebe berührt sich der Romane Roger mit der französischen Kunst der Zeit. Ein lange dem Foucquet, jetzt einem unbekannten französischen Meister aus der engeren Nachfolge Jan van Eycks zugeschriebenes Männerporträt in Wien (Gal. Liechtenstein) zeigt auf dem sonst glatten rotbraunen Grunde die Jahreszahl 1456 mit großen gotischen Ziffern in deutlich dekorativer Absicht angebracht. Vgl. auch das mächtige ornamentale Spruchband eines anonymen französischen Frauenporträts um 1500, das 1904 auf der Exposition des Primitifs Français zu sehen war (Abb. Bouchot, Pl. XCVIII).

Noch weiter als bei Roger dehnt sich der Bildraum bei dem Nordniederländer Dirk Bouts; von ihm als Erstem wird denn auch die eigentlich räumliche Ausgestaltung des Hintergrundes — Zimmer mit Fensterausblick auf Landschaft — für das Bildnis gewonnen. Für das Andachtsstück liegen die Anfänge der Art bei Jan van Eyck; schon auf den Außenflügeln des Genter Altars sieht man hinten durch das Fenster eines dämmerigen Innenraumes auf Straßen, die in Sonnenlicht getaucht sind. Der Typ wird klarer in der Madonna des Kanzlers Rolin (Paris, Louvre): hier wirkt die Vorhalle, in der die Madonna sitzt, nur als ein Zwischenstadium, durch das der Blick schnell in den Hintergrund durchstößt — auf den Burggarten und weiter unten auf die zu beiden Seiten eines hellglänzenden Flusses gelegene vieltürmige Stadt. Verwandt in der Komposition das Madonnenbild bei Rothschild (Paris), nur daß hier das Auge nicht gleich ins Freie abgeleitet wird: der Blick fällt zunächst auf den Vorderraum als das Feste und dann erst auf den Ausblick als das Hinzugetretene. Es ist dies die Stufe der Hintergrundsgestaltung, die Bouts auf das Bildnis überträgt: sein Mann der Londoner National

Gallery steht vor einer festen Zimmerwand; links sondert sich eine zweite Wand ab, in der ein schmales Fenster auf eine Landschaft geöffnet ist. Sonnenlicht strömt herein und beleuchtet hell die rechte Wange des Porträtierten, deren Kontur sich jedoch nicht von Himmel und Landschaft, sondern von dem dunklen Fensterladen absetzt. Die Profilierungen des Fensters treten hart an den Kopf heran, jede noch so feine Schwankung im Wangenumriß unterstreichend.

Ein Rezept, das durch die Jahrhunderte hindurchgeht, vgl. dazu noch Schick, Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin. Berlin 1901, S. 73: „Senkrechte Linien hinter einer Figur sind immer vorteilhaft, da die geringste feinste Bewegung sprechend und bedeutungsvoll wirkt . . . Besonders günstig sei es auch, bei Porträts Senkrechte anzubringen, wodurch die leiseste Bewegung im Kopf zur Geltung kommt."

Anordnungen, wie die von Bouts' Londoner Männerporträt sind es, die Italien schon früh fast wörtlich übernimmt und durch das ganze Quattrocento beibehält.

Des Lorenzo di Credi Verrocchio in den Uffizien sitzt vor derselben Wand wie der Mann des Bouts, nur daß, dem Geschmack der späteren Generation entsprechend, das Gesamtformat und damit auch der Fensterausschnitt breiter geworden ist. Ähnliche Anordnungen finden sich auf dem Doppelporträt des Ghirlandaio im Louvre usw. usw. Auch auf Deutschland wirkt die landschaftlich belebte Hintergrundsbildung der Niederländer ein. Teillandschaft eignet hier zuerst einer Gruppe früher Dürerbildnisse, dem Selbstporträt im Prado, der Fürlegerin mit den aufgebundenen Haaren von 1498, den kleinen Tucherporträts in Weimar und Kassel, dem Oswald Krell in München.

Das Londoner Boutsbildnis erscheint endlich als die gotische Vorstufe zu Rembrandts Fassung des Themas „Porträt mit Fensterausblick" in seinem radierten Selbstporträt von 1645 (B. 22).

Von des Dirk Einzelbildnissen zeigt kein anderes die bereicherte Gestaltung des Grundes, die so gut mit seiner gemächlich ausführenden Formensprache zusammengeht, doch findet sich der Fensterausblick wieder auf einem Halbfigurenbild der Madonna (London), in dem ja auch eigentlich „das Porträt der Madonna gegeben werden soll, nach der Weise weltlicher Personendarstellung".[1])

1) Margarete Siebert, Die Madonnendarstellung, S. 27.

Beispiele für glatten dunklen Grund bei Bouts: Männerporträts bei Oppenheim, Köln, und bei Warneck, Paris.

Etwa gleichzeitig mit dem Löwener Meister geht Petrus Cristus ähnlichen Problemen nach — auch er eine Künstlerpersönlichkeit eher nordniederländischen Naturells. Die Figur hat sich bei ihm noch weiter vom Rahmen gelöst; nicht nur die Köpfe stehen ein Gutteil von der Grenzlinie ab, auch Büsten und Arme sind klar davon losgetrennt.

Beispiele: Mädchenporträt (sog. Porträt der Lady Talbot). Berlin; Männerporträt. London (ehem. Coll. Salting).

Der vergleichsweise breiten Fläche entsprechend ist der Grund bei Cristus stets als bestimmte Räumlichkeit charakterisiert; sein frühestes datiertes Bild, der Edward Grimston von 1446 (London, Coll. Earl of Verulam) steht bereits an der Schwelle des — später im Zusammenhang zu behandelnden — Interieurporträts. Der Dargestellte befindet sich in einer Stube, deren Wände mit einem hölzernen Lambris verkleidet sind. Die Rückwand steht zur Bildfläche parallel, die rechte läuft mit lebhafter Verkürzung schräg in die Tiefe herein. Über dem Kopf des Mannes eine Balkendecke. Die hintere Wand mit dem Holzgetäfel kehrt wieder auf einem Mädchenbild in Berlin, das jedoch, schon der verschiedenen Maße wegen, nicht als Pendant zum Grimston angesehen werden kann. In beiden Fällen setzt die durchgehende Simslinie des Getäfels der Vertikalität der Gestalt ein wirksames Gewicht entgegen, das Steilansteigende, „Gotische" der Figur wird gemildert. In engem Anschluß an seines Meisters Rothschildmadonna zeigt sich der Eyckschüler in dem Bildnis eines jungen Mannes in London (ehem. Coll. Salting). Die Figur steht vor dem festen Steinpfeiler einer gewölbten Halle, zu beiden Seiten öffnen rundbogige Fenster den Blick ins Freie und lassen links ein Stück Himmel, rechts ein zwischen Bäumen halb verstecktes Dörfchen sehen. Wieder beruht die Wirkung im wesentlichen auf dem Gegensatz zwischen der Enge des Zimmers und der unendlichen Weite der Landschaft, zwischen dem Dunkel drinnen und der Helle draußen. Die Furcht vor der kahlen Erscheinung des Grundes läßt den Meister zu der Belebung durch den Ausblick noch einen Schmuck für den Pfeiler selber erdenken: ein Kalender mit miniaturhaftem

Christuskopf ist daran geheftet. Von den Bildnissen eines italienischen Ehepaars in der Art des Cristus zeigt das der Frau Teillandschaft und außerdem ein geschlossenes Fenster mit rautenförmiger Verbleiung in der verkürzten Rückwand, das des Mannes gerade Wand und darin wieder das für Cristus charakteristische verbleite Fenster, während der Ausblick ins Freie fehlt.

Die Bildnisse befinden sich in Florenz, Uffizien. Nach Warburg (Pr. Jhb. XXIII 1902, S. 264) stellen sie den Pierantonio Bandini Baroncelli und seine Gattin Maria, geb. Bonciani, dar. Sicher nicht von Cristus selber ausgeführt, sondern von einer geringeren Hand seiner Nachfolge zeugend. Nach Friedländer (Mündl. Mitt.) wären die Tafeln überhaupt in einen anderen Zusammenhang zu bringen, in die Gegend des Meisters der Ursulalegende.

In der Weiträumigkeit den Vorgängern nichts nachgebend, in der Beweglichkeit der Anordnung und der Bereicherung des Grundes alle übertreffend erscheint Hans Memling. Der Meister bringt in einer Gruppe auch sonst verwandter Männerporträts, die man sich zwischen 1471 und 74 entstanden zu denken hat, als Erster in den Niederlanden reine Landschaftsgründe für das Bildnis auf.

Beispiele für reinen Landschaftsgrund bei Memling: Bildnis des Medailleurs Niccolo Spinelli. Antwerpen; Bildnis eines Mannes. Brüssel; Bildnis eines Mannes. Florenz, Gall. Corsini; Bildnis eines jungen Mannes. Venedig, Akademie; Bildnis eines betenden Mannes. Haag, Mauritshuis.

Hier ist die Priorität des Nordens vor dem Süden minder klar als beim Thema des Ausschnitts: Piero della Francesca stellt den Herzog Federigo da Montefeltre und seine Gemahlin schon um 1467 vor ungeteilte Landschaft (Florenz, Uffizien). Wenn es einerseits der Idee, die man sich von Piero als dem Licht- und Raummeister macht, nicht übel entspräche, ihn als Schöpfer der Gattung anzusehen, deutet andererseits „die feine und farbenkräftige Ausführung beider Bilder, welche in den Stoffen bis zur Illusion geht, wiederum auf flandrische Vorbilder hin, welche damals in Urbino so nahe zu finden waren“.[1])

1) Jacob Burckhardt, Das Porträt, S. 183.

Der Flandrer Justus van Gent hat in der Zeit zwischen 1462 und 1475 seinen Aufenthalt in Urbino (vgl. W. v. Seidlitz, Leonardo da Vinci. Berlin 1909 I, S. 18); die Folge, daß das herzogliche Porträtpaar bereits unter der Wirkung seines Einflusses entstanden zu denken sei, erscheint nicht ausgeschlossen.

Jedenfalls sind Unterschiede grundlegender Art zwischen diesen frühen italienischen und den Memlingschen Landschaftsporträts nicht zu verzeichnen. In beiden schließt der Grund unmittelbar an die Figur an, ohne mit ihr als ein einheitliches Ganze gefaßt zu sein. Obwohl die trennende Wand des Porträts mit Teillandschaft fehlt, bleibt das Verhältnis von Vordergrund und Ausblick noch bestehen. Die gleiche Scheu, die Bouts davon abhielt, den Wangenkontur seines Londoner Mannes direkt gegen den hellen Himmel zu setzen, läßt den Brügger Meister einen dichten dunklen Haarwulst als eigentliche Folie zwischen Gesicht und Grund schieben.

Im Gegensatz dazu kommen bei dem Italiener Piero della Francesca die lichten Profile des urbinatischen Herzogspaares gerade gegen den Himmel zu stehen.

Das Verhältnis seiner Köpfe zur Linie des Horizontes ist kein fest geregeltes: der Beter im Haag steht ganz frei vor dem Himmel, bei dem Jüngling in Venedig beginnt der Erdboden schon etwa in der Höhe der Nasenflügel.

In den Fällen, wo Memling Landschaft mit Architektur verbindet, begnügt er sich ungern mit dem schmalen Ausschnitt der durch das Fenster gesehenen Teillandschaft: er ordnet seine Personen vor einer Steinbrüstung an, auf der rechts und links ein nicht allzu breites Säulchen aufsitzt; durch die Säulen hindurch geht dann der Blick ungehindert ins Freie.

Beispiele: Ehepaar Moreel. Brüssel; Altmännerporträt. Berlin; Altfrauenporträt. Paris (ehem. Coll. Nardus); Jünglingsporträt. Florenz, Uffizien.

Das Motiv der Brüstung mildert den bei dem reinen Landschaftsporträt stark fühlbaren Gegensatz zwischen den körperlich gefaßten Köpfen und dem dekorativ vedutenhaft angefügten Grund; es klärt den verschiedenen Grad von Realität auf, der hier und dort waltet. Bei den Bildnissen des Ehepaars Moreel ist außerdem die Brüstung

schräg zur vorderen Bildfläche eingestellt; es ergeben sich Linien, die das Auge in die Tiefe der Tafel hineinziehen und den Versuch machen, eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund herzustellen.

Das Altmännerporträt in Berlin und das Altfrauenporträt in Paris — ursprünglich zusammengehörig — zeigen gerade verlaufende Brüstungen — ein neuer Beleg für die frühe Datierung der Stücke.

Einen Anklang an das alte Boutsschema des Fensterausblicks gibt Memling nur in seinem Bildnis des Nieuwenhove (Brügge, Johannes-Hospital). Festlich bunte Farben sind in Fülle über den Grund gebreitet; sie setzen sich an dem Glasfenster mit der Darstellung des heiligen Martin von Tours wie an dem Landschaftsstück fest, die ursprüngliche Fassung des Motivs in unerhörter Weise bereichernd. Auch hier ist mit der Schrägführung der Wand die Tiefe insonderheit berücksichtigt.

Der Hintergrund des Nieuwenhove erfährt seine Ergänzung in dem Grunde der dazugehörigen Madonnentafel (gleichfalls Brügge, Johannes-Hospital). Durch sie rundet sich das Ganze erst zur eigentlichen Interieurschilderung ab.

Die Landschaft selbst ist auf all diesen Bildnissen möglichst schlicht in den Motiven, von zahmem parkartigen Charakter. Von einer genauen Lokalisierung, einer Porträtierung auch des Schauplatzes, sieht Memling ab; nur manche Baulichkeiten scheinen — wohl den Wünschen der Besteller entsprechend — auf wirkliche Vorbilder zurückzugehen.

Wirtschaftsgebäude und Parkanlagen auf den Brüsseler Moreelporträts finden sich beispielsweise genau übereinstimmend wieder im Grunde des Moreeltriptychons in Brügge, Johannes-Hospital.

Staffagefiguren sind selten; eine oft wiederholte Ausnahme bildet der berühmte „Schimmelreiter".

Beispiele für den „Schimmelreiter" bei Memling: Bildnis des Spinelli. Antwerpen; Männerporträt. Florenz, Gall. Corsini; Altmännerporträt. Berlin; Madonna. Berlin.

Endlich ist zu betonen, daß Memling die Übung des neutralen Grundes nie ganz aufgegeben hat.

Beispiele für neutrale Gründe bei Memling: Mädchenbildnis von 1480, sog. Sibylla Sambetha. Brügge, Johannes-Hospital; Mann mit dem Pfeil. Köln, Smlg. Oppenheim; Bildnis eines Greises. Köln, Smlg. Oppenheim; Bildnis des Tommaso Portinari und seiner Gattin Maria. New-York, Smlg. Altmann; Kopie nach Memling. Bildnis des Jacob v. Savoyen. Basel.

Die ungewohnt große Varietät von Hintergründen bei Memling findet ihre Erklärung in der ebenso ungewohnt großen Anzahl von Porträts, die von seiner Hand auf uns gekommen sind — sein Bildnisoeuvre umfaßt allein annähernd so viele Nummern, als das der Gesamtheit seiner Jahrhundertgenossen.

Memlingsche Anordnung und Hintergrundsgestaltung wird in den Hauptzügen übernommen von seinem Brügger Schüler, den man sich — nach den Tafeln im Hôpital des soeurs noires de Bruges — als „Meister der Ursula-Legende" zu bezeichnen gewöhnt hat. Bei der Übernahme der Motive des Meisters durch den Schüler ist eine gewisse Mißverständlichkeit nicht zu verkennen: Memling hatte die streng zentrale Anordnung der Figur bei gleichmäßiger Gestaltung des Grundes zu beiden Seiten der Madonnendarstellung reserviert, während er für das Bildnis ein freieres Schema ohne Anspruch auf Symmetrie wählte.

Vgl. die zentralsymmetrische Anordnung der Madonna und die leicht seitlich verschobene des Stifters auf dem Diptychon des Nieuwenhove in Brügge und auf einem zweiten Diptychon, dessen Madonnentafel sich in Berlin, dessen Porträttafel sich in Florenz befindet.

Gerade das geometrisch-hieratische Festhalten einer absoluten Bildmitte überträgt der Ursulalegendenmeister vom Gebiet des Kultstücks auf das Bildnis: er stellt die Körper seiner Porträtierten zentral vor eine schmale, vertikal ansteigende Folie — ein Stück Wand, mit Vorliebe bekleidet mit dem bei Memling auch der Sakraldarstellung vorbehaltenen Brokatteppich — und läßt rechts und links davon ein abgemessen gleich großes Stück Landschaft sehen. Die Landschaft ist bei sehr hoch gewähltem Horizont — etwa in Stirnhöhe der Porträtierten — mit kleinen Motiven dicht gestopft.

Beispiele: Männerporträt. Bergamo, Acad. Carrara. Hintergrund ein Brokatteppich vor Brüstung, dahinter zu beiden

Seiten bergige Landschaft. Rechts eine Stadtansicht, links ein Schloß mit Auszug von Reitern und Hunden zur Jagd.

Porträt eines betenden Jünglings. Philadelphia, Coll. Johnson. Der Kopf steht vor der Ecke eines Zimmers. Rechts und links öffnet sich je ein Fenster auf Landschaft. Links oben Ansicht von Brügge mit dem Dom, darunter eine Art Klosterhof mit Maria, dem Kind und Engeln; ganz vorn der heilige Joseph wasserschöpfend.

Enge und gestopfte Erscheinung bleibt seither die Signatur für Teil- wie Vollandschaftsbildnis der späteren Brügger Schule. Ein Beispiel in Straßburg um 1500 fügt zu dem verbleiten Fenster mit Ausblick noch ein Vogelbauer, das dem Dargestellten dicht auf den Leib rückt. Ähnlich gedrängte Anordnung zeigen zwei Abbilder von Mönchen aus der näheren Gerard David-Schule. (London, Nat. Gallery und Paris, Coll. Kann.)

Vgl. den Landschaftsgrund eines Männerporträts der Schule von Valenciennes (?) um 1480 (Wörlitz, Gotisches Haus). Links öffnet sich der Innenraum einer Kirche, in der ein Priester die Messe zelebriert; rechts blickt man auf eine stark in die Bildtafel hinein verkürzte Straße.

Auch wo die Meister glatten Grund wählen, ist die Anlage ohne Weiträumigkeit — der Männerkopf des Ursulalegendenmeisters in Londoner Privatbesitz (Mr. James Mann) kommt näher an die Rahmenwände heran als die neutralgründigen Köpfe Memlings es getan. Noch ein später Abkömmling der Schule — der sogenannte „Nachfolger Davids um 1525" — bevorzugt enge Einstellungen und läßt die Büsten seiner Dargestellten stark vom Bildrand überschneiden.

Beispiele im Werk des Nachfolgers Davids um 1525: Männerporträts. Antwerpen; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Kab. Simon; London, Coll. Colnaghi; London, Coll. Farrer; Paris, Coll. Nardus.

Das 16. Jahrhundert.

Die südlichen Niederlande.

Den Ausläufern der erstarrenden Brügger Spätlingskunst stellt sich in dem Antwerpener Quentin Massys das Wollen einer neuen Zeit gegenüber. „Das allgemeine Verlangen nach dem Weiträumigen

mußte . . . ein neues Verhältnis der Figuren zum Raum bedingen. Man empfand die Räumlichkeit in den alten Bildern als eng."[1]) In Massys' „Chorherrn" der Galerie Liechtenstein (Wien), der in seinem Bildniswerk qualitativ wie zeitlich an erster Stelle steht (um 1510 bis 1512), ist bereits das cinquecentistische Normalverhältnis angegeben. Die Figur steht frei und unbehindert in dem neuen Raume, doch ohne daß irgend überflüssiger Platz stehen gelassen wäre: der Oberkörper des Dargestellten füllt fast die ganze Tafel aus, er geht unten rechts und links an den Rahmen heran, der Kopf ist von dem oberen Bildrand nur um wenige Zentimeter entfernt. Die Wirkung des Gewichtigen, Massigen, die sich dadurch ergibt, wird vermehrt durch die Betonung des Horizontalen in der Figur selbst: ihr Umriß beschreibt ein gleichschenkliges Dreieck mit breiter Basislinie. Bei längerem Hinschauen stellt sich auch der Freiraum zu beiden Seiten der Gestalt unter der Form von zwei Dreiecken dar — es ist hier die gleiche Tendenz wirksam, ein System in die Bildfläche hereinzubringen, die sich in Quentins großen Altären von Antwerpen und Brüssel offenbart. Als Mittel, das Schematische eines solchen Systems zu verschleiern, bietet sich hier wie dort die Landschaft des Hintergrundes. Massys hat seinen Chorherrn in eine Abschwellung des Terrains gebettet; der nach den Seiten zu sacht ansteigende Grund gewährt einem vielfachen Spiel auf- und abgehender Linien Entfaltung. Rechts und links suchen schlanke Bäumchen das Gleichgewicht herzustellen. Figur und Landschaft sind noch immer nicht einheitlich gesehen, doch das dekorative Wesen des Grundes erscheint bei Massys nicht mehr als Ausdruck des Unvermögens: es ist zum bewußten Kunstmittel erhoben. Die Frage: ist das niederländische Landschaftsporträt auf der Stufe des Liechtensteiner Chorherrn etwa keine autochthon nordische Bildung? sind vielmehr seine Prämissen in der italienischen Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts zu suchen? — wird von dem Massysbiographen Cohen mit „ja" beantwortet; ihm scheint kein direkter Weg von Memling, der seinen Landschaften fast stets „einen streng horizontalen Abschluß" gibt und den Porträtierten „mehr vor als in

1) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. 3. Aufl. München 1904, S. 234.

ihnen" stehen läßt, zu Massysscher Freiheit zu führen. So schiebt denn Cohen Stücke wie Peruginos „Francesco delle Opere" und Solarios „Venezianischen Senator" als schwer auszuschaltende Zwischenstufen in die nordische Reihe ein.[1]) Gerade die Art aber, wie der Chorherr die Landschaft hinterschneidet, so daß nur der obere Teil seines Gesichts gegen den blauen Himmel abgesetzt ist, hat in des Brügger Meisters Männerporträts vom Anfang der siebziger Jahre ihre Vorstufen; auch das Motiv der rahmenden Bäumchen zeigt sich bereits auf einem Bildnis Memlings in Brüssel voll ausgebildet und dürfte eher von dort seinen Weg nach dem Süden gefunden haben (Bellinis „Madonna degli alberetti" in Venedig nicht vor 1487). Die Landschaft des Liechtensteinbildes ist schlicht und simpel in den Motiven und steht so an und für sich schon der Linie Memling-David näher als den phantastischen Bildungen Italiens.

Die Möglichkeit einer Herleitung des Liechtensteiner Chorherrn aus dem Memlingschen Landschaftsporträt ohne Zuhilfenahme fremder Zwischenglieder wurde bereits von Ch. Aschenheim (Der ital. Einfluß, S. 14) gegen Cohen erwogen. Die unleugbar große äußerliche Verwandtschaft des Bildes mit Solarios Londoner Porträts (Mailändischer Advokat und Venezianischer Senator) erscheint bedingt einerseits durch des Mailänders wie des Antwerpners Zwitterstellung auf der Schwelle von Frührenaissance und klassischer Kunst, andererseits durch die flandrische Schulung, die Solario in seiner Jugend durch Vermittlung des Antonello da Messina erfuhr. Gerade Antonellos Landschaftsbildnisse stehen der Art des Memling ganz nahe (Allianzporträts der Liechtenstein-Galerie und Berliner Jünglingsporträt von 1578).

Den entwickelteren Typus des Massysschen Landschaftsporträts zeigt der sogenannte „Knipperdolling" des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. Die Anordnung ist wieder eine knappere geworden, die Wuchtigkeit des Körpers erscheint von neuem gesteigert. Dem Linearsystem des Grundes, das bei dem Chorherrn aus der Landschaft allein herausgelesen werden mußte, ist hier durch Architektur nachgeholfen: über dem Haupte des Dargestellten strahlen nach rechts und links zwei im Halbrund geschlossene Arkadenbogen aus, die

1) Vgl. Cohen, Studien zu Quinten Metsys, S. 75.

auf zierlichen Achatsäulchen ruhen. Die hinter dem Manne zu supponierende Säule verdeckt er völlig mit seinem weitausladenden Kontur. Auch dem „Knipperdolling" ist der Vorwurf des Italianisierens gemacht — dem widerspricht schon ein flüchtiger Blick darauf, wie so etwas wirklich im Süden aussieht: die lange dem Lionardo zugeschriebene sogenannte „Monaca" des Palazzo Pitti steht mit ihrem geschlossenen Umriß vor dem mächtigen Mittelpfeiler, ohne sich irgendwie über ihn hinauszuwagen. Hier meistert die Architektur das menschliche Gewächs, dort wird sie von ihm überwuchert. Was die landschaftliche Fernsicht selber betrifft, die sich zwischen den Arkadenbogen des Frankfurter Porträts auftut, so könnte sie schon eher etwas von südlichen Motiven übernommen haben: zur Linken stehen zwar wieder die alten leicht belaubten Bäumchen des Liechtensteiner Stücks, doch rechts erscheint auf einem Felsabhang ein Schloß mit zackigem Umriß, der etwa an Sodoma denken läßt. (Vgl. das sogenannte Selbstporträt des Sodoma. Florenz, Uffizien). Auf ein drittes Massyssches Landschaftsporträt geht vielleicht ein Abbild des „Theophrastus Paracelsus" zurück, das jedoch nur in Nachbildungen einer späteren Zeit auf uns gekommen ist.

Wohl die älteste und i. g. getreueste Kopie im Louvre; auch aus ihr wird sich jedoch nichts für die Einstellung der Figur innerhalb des Rahmens aussagen lassen, da die weite Leere über dem Kopf und die gedrängte Anordnung der Hände unten kaum in dieser Form von einem Meister der Zeit und Art Quentins übernommen sein dürfte. Die Hintergrundslandschaft des Louvre-Exemplars soll angeblich Dinant an der Maaß mit dem Bayardfelsen darstellen[1]). Eine Kopie nach demselben verschollenen Original von der Hand des Rubens im Museum zu Brüssel zeigt das gleiche Verhältnis der Gestalt zu den rahmenden Wänden, läßt jedoch die Landschaft unter Verzicht auf alle Einzelmotive ganz in der Ferne traumhaft verschwimmen.

Es ist beiläufig zu bemerken, daß die Identität der auf den Pariser und Brüsseler Porträts dargestellten Persönlichkeit mit dem berühmten Arzt und Wundermann Theophrastus Bombastus von Hohenheim zum mindesten als unsicher angesehen werden muß.

1) Vgl. Sudhoff, Münchener Neueste Nachr. (Beilage) 1909, Nr. 52.

Quentins ureigentliche Domäne ist jedoch minder das Bildnis in Verbindung mit der Natur als das Interieurporträt. Jan van Eyck, der manches vorwegzunehmen scheint, was die normale Entwicklung erst Generationen später wiederbringt, schlägt in seinem Verlöbnis des Arnolfini (London) bereits 1434 das Thema „Bildnis im Innenraum" an. Das Paar steht in einem engen gotischen Gemach, das durch mancherlei Gerät wohnlich behaglich gestaltet ist: Kronleuchter; Hohlspiegel, Rosenkranz und Büschelbürste an der hinteren Wand; hölzerne Trippen auf dem Fußboden; dazu kommt — in engster Verbindung mit den Figuren — das Hündchen.

Nach der Ansicht von Dr. Rintelen (Mündl. Mitt.) wäre uns in dem Hohlspiegel, den ringsum Zinken mit kleinen Bildchen umgeben, ein authentisches Abbild des venezianischen „Restello" überliefert. Die Rekonstruktion des „Restello" durch Gustav Ludwig würde dadurch aller Wahrscheinlichkeit beraubt (G. Ludwig, Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance. Italienische Forschungen, herausgeg. vom kunsthistor. Institut in Florenz, 1. Band. Berlin 1906).

Obwohl die Gesichter, namentlich das des Mannes, von bildnismäßiger Treue zeugen, ist das Stück nach seiner Gesamtanlage nicht ohne weiteres mit der zeitgenössischen Porträtkunst zusammenzubringen. Die genrehafte Ausgestaltung der Szene, die Darstellung der Figuren in der Umgebung ihrer Häuslichkeit, führt auf ein anderes Gebiet als Ursprung: auf das Sittenbild. Wir wissen, daß reine Genretafeln bereits der Zeit des Jan van Eyck und Roger nicht fremd waren (vgl. van Mander und Anonimo Morelliano), doch weist in diesem Zusammenhang das Arnolfinibild eher noch zurück als vorwärts: französisch-niederländische Miniaturdarstellungen gaben schon zu Ende des 14. Jahrhunderts Innenräume mit „Porträts".

Beispiele: Die Überreichung der „Bible historiale" an König Karl V. von Frankreich durch Jean Vaudetar 1371. Haag, Museum Meermann-Westreenen. Abb. Fierens-Gevaert, Renaissance septentrionale, p. 57. Die Szene spielt sich in einem von hell- und dunkelgrünen Fliesen belegten Raume ab. Die Rückwand des Raumes ist mit den französischen Lilien geschmückt.

Camille Couderc, Album de portraits, Pl. LXII. Jean Hayton offrant son „Livre des merveilles“ à Jean sans Peur. Ende des 14. Jahrhunderts. Sorgsame Darstellung eines Innenraums. Verbleites Fenster. Sitzbank mit Kissen.

Couderc, Pl. LXVII. Hugues de Lusignan, dit le Cardinal de Chypres. Um 1416. Der Kardinal sitzt in seiner Arbeitsstube; an den Wänden Regale mit Büchern; Hohlspiegel. Auf dem Fliesenboden ein Hündchen.

Das Arnolfinibild geht über alle Miniaturfassungen des Themas weit hinaus in der überzeugenden räumlichen Gestaltung des Interieurs. „Wände und Boden des Zimmers . . . sind an die vier Seiten des Rahmens wie angefugt, in gleichmäßiger Verkürzung, so daß die Rückwand der vorderen Bildfläche parallel steht“[1]). Vermittels klarer geometrischer Bestimmungen sind die Figuren in diese strenggezogene Rahmung fest eingespannt und wirklich in den Raum aufgenommen. Immerhin ist im Verhältnis der großen Gestalten zu der engen Stube noch eine gewisse „Altertümlichkeit“ des Raumempfindens zu konstatieren, die Größenrelationen im Sinne der Wirklichkeit sind nicht gewahrt. Größere Klarheit in den Relationen zwischen Figur und Rahmung, doch unter Beibehaltung der alten kastenhaften Gestaltung des Raumes, gibt des Petrus Cristus Eligiusbild — ein Beispiel, das, die Grenze zwischen Porträt und Genredarstellung schon fast überschreitend, hier mit noch mehr Vorbehalt genannt werden muß als das Arnolfinipaar. Das Stilleben des Grundes, das bei Jan durchaus hinter den großen Figuren zurücktreten mußte, erscheint bei Cristus über Gebühr betont. Von des hl. Eligius Goldschmiedswerkstatt nun führt ein gerader Weg zu Massys' Wechslerkontor im Louvre — einem reinen Genrestück ohne porträthafte Absicht. Der Raum des Massys ist freier und zugleich einfacher gestaltet, die Figuren erscheinen kleiner im Verhältnis zur Umgebung. Aus der alten Darstellung herübergenommen sind die in die Wand eingelassenen Bretter, besetzt mit vielfachem Gerät, das dazu dient, die Bewohner als Vertreter eines bestimmten Standes zu kennzeichnen. Dieselben Bretter finden sich als Bücherregale wieder auf den Hieronymusbildern, wo es ja auch schließlich gilt, einen Berufstyp zu geben — den Theologen kat'exochen.

1) Heidrich, S. 15.

Beispiele: Massys. Hieronymus. Wien; Marinus van Roymerswale. Hieronymus. Berlin; desgl. Madrid; Art des Meisters des Todes Mariae. Hieronymus. Hannover, Kestner-Museum; desgl. Rom, Academia di San Luca.

Die Hieronymusdarstellung Dürers vom Jahre 1521 (Abb. Klassiker d. Kunst. Scherer, Dürer, S. 65) geht vermutlich auf ein verlorenes Original des Massys zurück.

Dem Hieronymusthema verwandt die Darstellung des Apostels Paulus, gleichfalls schreibend, in einer Studierstube mit Bücherregalen an den Wänden. Ein Beispiel aus dem Massyskreise in Schleißheim (sign. Joannes Massiis 1565). Das Paulusthema wird aufgenommen von Rembrandt (Stuttgart, Museum. Dat. 1627).

Aus dem Sittenbild wird die Ausstattung des Innenraumes übertragen auf das reine Porträt und dieses so mit hinein bezogen in den allgemeinen Fluß zum Genrehaften hin, der Quentins Zeit eignet. Doch wie im eigentlichen Bildnis der Bewohner der Studierstube nicht mehr ein Gelehrter schlechthin ist, sondern der bestimmte Ägidius oder Erasmus, sind auch die Akzessorien des Grundes jetzt individualisiert worden: die Bücher tragen Titel von Werken des Dargestellten.

Bildnisse der Gelehrten Ägidius und Erasmus, von 1517, ursprünglich zusammengehörig. Ägidius jetzt in Longford Castle beim Earl of Rednor, Kopie in Antwerpen. Erasmus in Rom, Gall. Corsini (ehem. Coll. Stroganoff), Kopie in Hampton Court.

Die Interieurgestaltung auf Quentins Gelehrtenporträts strahlt auf die Hintergründe des Hans Holbein d. J. aus. Bildnis des Gisze. Berlin; Bildnis des Nicolaus Kratzer. Paris. Es scheint, als sei der Besuch, den der junge Holbein 1526 in Antwerpen bei Quentin macht (mit einem Einführungsbrief des Ägidius), nicht ohne Folge geblieben.

Was im Massysschen Interieurporträt die Verteilung des Grundes zu beiden Seiten des Dargestellten betrifft, so gibt sie sich durchaus unsymmetrisch: ein Beispiel der Ägidius, der so in die rechte Ecke des Bildes hereingeschoben ist, daß sein Rücken an die Rahmenwand anlehnt; zur Linken tut sich dann eine weite freie Wandfläche auf. Diese scheinbare Regellosigkeit in der Einstellung erweckt die Illusion eines — natürlich auch nur scheinbaren — Improvisierens

und verleiht der Darstellung von vornherein diesen gewissen Zug des Momentanen, den Kopfwendung, Blickrichtung und Handbewegung aufnehmen und steigern.

Bei aller Bereicherung, die die Befruchtung durch das Genrebild dem Interieurporträt gebracht hat, und bei aller Sorgsamkeit in der Ausführung des Details wird bei Quentin Massys der Mensch Herr über das tote Beiwerk: die freie und klare Disposition der Figur zu dem belebten Grund lenkt den Blick sogleich auf die Hauptsache hin und gestattet keine Zerteilung der Aufmerksamkeit. Bei Quentins Nachfolger Marinus ist die Anlage eine gedrängtere geworden; dabei beginnt der Bildgrund ein unheimliches Eigenleben zu führen; die Linien winden und krümmen sich und schieben sich zu unentwirrbaren Knäueln ineinander. Der „Junge Kaufmann" auf Marinus' einzigem eigentlichen Bildnis (Paris, Coll. Porgès) wird nicht nur durch die Rahmenwände eng zusammengedrückt; rechts und links von seinem Kopf schieben sich noch zwei mächtige Stöße weißaufleuchtenden Papiers ein, die als Form- wie als Helligkeitswerte mit dem Antlitz in Konflikt geraten und ihm in jeder Art das Interesse des Beschauers streitig zu machen suchen.

Vgl. die unübersehbare Masse von Münzen, Büchern und Hausgerät auf des Marinus zahlreichen Wechsler-, Geizigen-, Steuereinnehmer-Szenen. Auch dieses Thema wird von dem jungen Rembrandt aufgenommen: Der Geldwechsler von 1627 in Berlin.

Die gedrängte Anlage und die Ausführlichkeit in der Interieurschilderung eignet auch den in ihrer Deutung noch nicht völlig geklärten Diptycha des Jan Provost in Brügge und Windsor Castle.

Beispiele für das unmerkliche Ineinanderübergehen der Gattungen des Interieurporträts und des Sittenbildes bieten zwei frühe Werke des Jan van Hemessen, eine „Goldwägerin" (Berlin) und eine „Spinettspielerin" (Brüssel, Coll. Cardon); beide zeigen im Grunde eine Wand mit hohem Holzlambris und einen halbgeöffneten Fensterladen. Endlich gehört hierher das Gesamtwerk des „Meisters der weiblichen Halbfiguren", jenes rätselhaften Künstlers, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts den Innenraum mit briefschreibenden, lesenden oder musizierenden Damen zu seiner Spezialität macht.

Aus der Art der Zimmerausstattung, namentlich aus dem Vorkommen des ringsumlaufenden, aus einer Menge schmaler Einzelfelder zusammengesetzten Wandkastens, schließt Wickhoff auf den französischen Ursprung der Halbfiguren-Bilder und kommt dazu, den Meister mit dem Hofmaler Franz I., Jehan Clouet, zu identifizieren (Wiener Jhb. XXII 01, S. 230).

Von dem Gelehrtenporträt des Massyskreises abhängig ist weiterhin eine Reihe von Bildnissen Bernaert van Orleys: des Meisters einziges inschriftlich gesichertes Porträtstück, der Dr. Zelle in Brüssel, ferner der Münchener „Carondelet" und der Brüsseler „Sekretär". Im „Sekretär" knüpft Orley am strengsten an das gegebene Schema an, er schließt die Gestalt eng in die Rahmenwände, er rückt sie deutlich auf die rechte Bildseite herüber, er stellt den Kopf gerade vor die Ecke eines dichtbesetzten Bücherbordes.

Der Hintergrund hat neben dem obligaten stillebenartig ausgebreiteten Detail eine individuelle Sonderaufgabe: die Urkunde an der Wand, die mit dem Namen Maximilian beginnt, datiert das Bild annähernd (vor 1519) und macht eine nähere Beziehung des Dargestellten zu seinem Herrscher — als Sekretär oder Berater — wahrscheinlich.

Im „Zelle" ist das Bücherbord beibehalten, doch erscheint es, zur Seite geschoben, minder bedrängend. Der Freiraum zu den beiden Seiten des Dargestellten ist ein breiterer geworden, der Kopf steht vor einem dekorativ gehaltenen buntfarbigen Teppich.

Den Randschmuck des Teppichs bildet die Inschrift: Geor. de . Zelle . Physicus . aetat . 28 . Bernardus . dorleii . faciebat. Bruxell . M . D . XIX. Das innere Feld ist mit nicht ganz leicht verständlicher Symbolik dekoriert; das Muster besteht aus drei sich wiederholenden Zeichen, einem N, einer Buchstabengruppe aus A N V T E F Q S und zwei aus Wolken langenden sich fassenden rechten Händen (vgl. Friedländer, Pr. Jhb. XXX 09, S. 33 f.). Die Buchstabengruppe dürfte aufzulösen sein in den Spruch „Faustus sanusque", dessen Lautzeichen ohne Ausnahme in der Gruppe enthalten sind. Die Devise steht dem Zelle als einem Arzte wohl an. Die Wolkenhände scheinen das Sinnbild eines Bundes darzustellen, ihre nähere Deutung ist noch nicht gefunden; ebenso bleibt das einzelne N ungeklärt.

Beim „Carondelet" endlich sind die Wandbretter ganz getilgt, der Grund wird gebildet von einer Vertäfelung, die in etwa halber Bild-

höhe endet, es folgt oben eine Weberei streng stilisierter Blätter und Blüten. Der Verdüre ist das Kardinalswappen des Kanzlers eingewebt. Links neben dem Kopf in oben halbrund geschlossenem Rahmen ein Bildchen mit der Darstellung des „guten Hirten".

Gemalte Tafeln auf Hintergründen von Bildnissen kommen vor dem 16. Jahrhundert wohl überhaupt kaum vor (eine schon erwähnte Ausnahme der Christuskopf auf dem Männerporträt des Petrus Cristus in London) und gehören auch dann zu den äußersten Seltenheiten (ein Beispiel auf einem Porträt des Jan van Scorel in niederländischem Privatbesitz, den Pieter Bicker darstellend).

Der Grund des Carondelet setzt sich fort auf der versprengten Diptychonshälfte der Tafel: einer Madonna bei Lord Northbrook, London.

Wie das Interieurporträt des Massys bei Hemessen, bei dem Halbfigurenmeister und endlich bei Orley seine Fortsetzung findet, so das Bildnis mit reinem Landschaftsgrund in der Kunst eines bisher noch nicht identifizierten Meisters der Blesgruppe. Von den zwei Hauptbeispielen des Meisters im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und im Louvre verrät namentlich das Berliner Stück seine Herkunft von Quentin in den beiden schlanken Bäumchen, die die Figur des Dargestellten rechts und links flankieren.

Landschafts- und namentlich Interieurporträt der späten Massysnachfolge bedeutet im großen und ganzen nichts anderes als einen letzten Rückfall in das alte germanische Raumideal der gedrängten Enge, ein Abirren von den eigentlichen Renaissancetendenzen der Räumigkeit und Klarheit. Quentin Massys selber hatte in seinem Porträtwerk bereits damit angefangen, den Raum vom Ungeregelten ins Geregelte, vom Unübersichtlichen ins Sehbare überzuführen. Dabei war seinen Hintergründen noch aller Reichtum einer gefüllten „positiven" Gestaltung erhalten geblieben. Jan Gossaert, gen. Mabuse, der Führer einer jungen Generation, nimmt die Absichten des Cinquecento mit einer neuen Intensität auf; sein Streben geht auf das Klare, Deutliche, dabei auf „vollendete plastische Gestaltung, ein gleichsam wie ein Protest wirkendes übermäßiges Betonen des Vollen, Gewölbten, Breiten der Form im Gegensatz zur spätgotischen Magerkeit und Zaghaftigkeit der Gestalten des 15. Jahrhunderts"[1]).

1) Friedländer, Berl. Kunstgesch. Ges. 1911, Bericht VI, S. 80.

Diesen seinen Prinzipien muß die Landschaft bezw. das Interieur zum Opfer fallen, die Fassung durch den Rahmen muß eine knappe werden, ein Schlagschatten, den die Figur auf den Grund wirft, muß die körperliche Illusion steigern helfen.

Beispiele für Schatten auf neutralem Grund bei Gossaert: Carondelet als Kanonikus. London, Colnaghi; Frank van Borsselen. Antwerpen; Burgundischer Prinz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Namentlich kommt der plastischen Erscheinung Gossaertscher Bildnisgestalten ein neues Hintergrundsmotiv entgegen: der gemalte dunkle Holz- oder Steinrahmen, vor dem die Figur so angeordnet ist, daß die Arme, und hie und da auch der Kopf, das Rahmenwerk überschneiden. Hier treffen sich zwei in dem Meister wirksame Absichten: neben dem Wunsch nach Plastizität das Renaissancestreben nach fester Begrenzung und Formung des Bildraumes.

Beispiele für Rahmen hinter der Figur bei Gossaert: Männerporträt. Richmond, Coll. Cook; Bildnis der Anna von Bergen. Boston, Coll. Mrs. Gardner; Sog. Porträt der Marquise de Vere als Madonna. Brüssel usw.; Bildnis der Jacqueline von Burgund. London; Die dänischen Königskinder. Hampton Court; Diptychon des Kanzlers Carondelet. Wien, Smlg. Gutmann, und Tournai; Madonna. Berlin. Als eine bloße Abwandlung des Themas ist der kompliziert profilierte oben geschweifte Steinrahmen hinter dem Manne bei Captain Holford, London, anzusehen.

Die Ursprünge des Motivs des Rahmens hinter der Figur liegen in Italien: es findet schon in Donatellos Madonnenrelief der Casa Pazzi (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) Verwendung. Ein Fensterrahmen in Verbindung mit Landschaft steht hinter Filippo Lippis Madonna der Uffizien. Das Motiv wird auf das Bildnis übertragen durch Boticelli: Rahmen vor blauem Grund auf den Männerporträts im Louvre und in der Liechtenstein-Galerie, Wien.

Der Fassung des Themas durch Gossaert besonders nahe verwandt das sogenannte Selbstporträt des Macrino d'Alba von 1499 in Rom, Smlg. Imbert (Abb. Burl. Mag. may 1909). Auf dem Rahmen eine wie aus Metall geschnittene Inschrift ähnlich wie auf Gossaerts Madonnentafel in Berlin.

Der Rahmen hinter der Gestalt eines Porträtierten kommt

auch in den Niederlanden vergleichsweise früh auf: er findet sich auf einem dem Memling zugeschriebenen Altmännerporträt in Frankfurt a. M. in Verbindung mit Landschaftsgrund.

Die Farbe des Grundes bei Gossaert ist eine wechselnde, sie geht vom klaren Blau oder Grün bis zum gedunkelten schwärzlichen Graubraun; die Pracht der Erscheinung des jungen Mannes bei Fred. Cook in Richmond wird wirksam gesteigert durch eine geflammte Marmorfolie.

Beispiele für besonders intensives Blau: Floris van Egmont. Amsterdam; für Grün: Bildnis eines burgundischen Prinzen. Berlin.

Geflammter Marmor in dunklerer Tönung als auf dem Richmond-Bild kommt vor auf dem Bildnis eines Benediktiners von 1526. Paris, Louvre.

In einem Einzelfalle in des Meisters Bildniswerk ist dem Grunde seine Neutralität genommen: in dem „Mann mit dem Rosenkranz" der Londoner National Gallery. Der Porträtierte ist vor eine Palastwand gestellt mit architektonischer Verkleidung aus braunen oblongen Marmorfüllungen mit grauem Rahmenwerk; darüber ein konsolengetragenes Gesims. Die Wand bildet rechts eine Ecke, während sie sich links zu einer Rundnische wölbt; gerade hinter dem Kopf eine sich scharf nach vorn zuspitzende Kante.

Die Anlage der Architektur mit der in der Mitte zerteilten Nische erscheint kaum verständlich ohne die Annahme einer ergänzend und auflösend eintretenden linken Diptychonshälfte. Vgl. dazu Weiß: „Die Anordnung der Architektur, ferner der links über den Rahmen hinausfallende Augenpunkt deuten außerdem darauf hin, daß noch ein linker Flügel mit der gleichen Architektur und etwa einer Madonna vorhanden war, was weiter auch die Haltung des Mannes wahrscheinlich macht"[1]).

Der Grund verteilt sich bei Gossaert ziemlich regelmäßig auf die beiden Seiten rechts und links von der Figur des Dargestellten; ein Abweichen von der Mittellinie dürfte der auf das Ruhende gerichteten Gesinnung des Meisters wenig entsprechen.

Wie Orley von seinem einen großen Vorbild, dem Quentin Massys, das Interieurporträt übernimmt, so von dem anderen, Jan

1) Weiß, Mabuse, S. 82.

Gossaert, die glatte Folie, die er jedoch minder stark der plastischen Illusion dienstbar zu machen weiß, als sein Meister es getan.

Glatte Gründe bei Orley: Bildnis Karls V. Budapest; Männerporträt. Dresden; Porträtpaar. Florenz, Uffizien; Bildnis der Margarete von Österreich. Ehem. Paris, Coll. Carvalho.

Dafür erscheint Orley auf dem Gebiet der Einordnung der Gestalt innerhalb des Rahmens größerer Freiheiten fähig als der konservative ältere Gossaert. Namentlich die Anlage des Budapester Karl V. weicht von dem gewöhnlichen Repräsentationsschema der Zeit wesentlich ab: die Figur ist schräg in die Bildfläche hereingestellt und zwar so, daß der König sein Haupt mit einer kühnen Gebärde zurückzuwerfen scheint. Die komplizierte Bewegung ist in den Raum sicher hineinkomponiert, ohne bei aller Knappheit der rahmenden Leisten ein Gefühl der Beengung aufkommen zu lassen.

Joos van Cleve d. Ä., der Meister des Todes Mariae, kommt, nachdem er die schlank aufstrebenden Gestalten seiner frühen Periode in einen vergleichsweise hohen und schmalen Rahmen eingefügt hatte, mit der Zeit ebenfalls zu der typischen Anordnung des nordischen Cinquecentoporträts, ohne darin Abweichungen erwähnenswerter Art zu bringen. Wie Gossaert und Orley bevorzugt er durchaus die Übung des neutralen Grundes, doch bei den Stilwandlungen, denen der augenscheinlich sehr langlebige Künstler im Laufe seines Schaffens unterworfen ist, kann es nicht wundernehmen, wenn die Folien seiner Bildnisse von den Änderungen der Gesamterscheinung mit betroffen werden. Die Köpfe seiner frühen Porträts stehen gern vor einem lichtblauen Grunde, der dem Himmel nachgebildet scheint. Es würde naheliegen, diesen Typus der Folie als bloßes Rudiment des Landschaftsgrundes hinzustellen, doch kommt er in der niederländischen Malerei schon lange vor dem ersten Auftreten des eigentlichen Landschaftsbildnisses vor: auf dem Porträt des Jean sans Peur in Antwerpen, einem Stück voreykischer Zeit.

Auch im italienischen Porträt findet sich Himmelsgrund früher als eigentliche Landschaft: in einer Gruppe von Profilfrauenköpfen um 1450—ca. 1460, die man nach Bode dem Domenico Veneziano (Pr. Jhb. XVIII 1897, S. 187 ff.), nach Berenson, Frizzoni u. a. dem Verrocchio zuzuschreiben hat.

(Beispiele in Mailand, Museo Poldo Pezzoli; in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; in London, Nat. Gall.)

Es ist kaum anzunehmen, daß der Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts das Motiv in illusionistischer Absicht eingeführt haben solle, und auch bei dem Meister des Todes Mariae sieht es aus, als bezwecke er damit weit eher eine rein dekorative Foliierung als ein Vortäuschen von freier Weite des Himmels hinter der Figur. Der Annahme entspricht die schematische Art, wie die Farbe am oberen Bildrand tief ultramarinblau ansetzt und sich in regelmäßiger Abstufung ohne die Zufälligkeiten der Naturvorlage nach unten zu aufhellt; auch spricht dafür die Tatsache, daß der Meister des Todes Mariae in seinem Porträtwerk eigentlichen Landschaftsgrund wie Teillandschaft gänzlich vermeidet. Der Himmelsgrund bedeutet daher wohl letzten Endes nichts anderes als eine farbig besonders reiche und reizvolle Abwandlung der obligaten neutralen Folie.

Beispiele für Himmelsgrund beim Meister des Todes Mariae: Selbstporträt. Berlin, Smlg. v. Kaufmann; Männerporträt. Dresden; Männerporträt. Florenz, Uffizien; Bildnis eines Mitglieds der Familie Bentivoglio. Lyon; Männerportät. Wien, Galerie Liechtenstein.

Geteilten Grund zeigt ein Frauenporträt des Meisters bei Madame Mayer van den Bergh in Antwerpen; links der bekannte lichtblaue Himmel, rechts ein dunkles Stück, das wieder rein aufs Dekorative hin glatt heruntergestrichen ist, ohne durch eine stoffliche Angabe als Mauer, Zimmerwand oder dergl. gekennzeichnet zu sein. Ein wirkliches Abweichen von der Neutralität des Grundes kommt bei dem Meister nur einmal vor: in der Frau der Uffizien, die populär unter dem Namen „Moglie di Quintino Messis" geht. Sie steht vor der mit Borden belebten Zimmerwand des Massysschen Interieurporträts, links von ihr öffnet sich ein Fenster auf den wirklichen Himmel, der nun auch gleich mit „naturwahren" unregelmäßigen Wölkchen besetzt ist.

Wenn den frühen Köpfen des Meisters mit ihrem zart modellierten blaßrosafarbenen Fleisch die lichte Folie des Firmaments entsprach, so stehen die späten mit ihrer schwereren Schattengebung und den mehr plastischen Ambitionen besser zu einem dunklen Oliv-

grün. Der Körperillusion muß wie bei Gossaert durch den Schlagschatten nachgeholfen werden, und zwar bevorzugt der Marientodmeister hier eine feststehende Konstruktion: dem Schattenfleck, der bei seitlichem Lichteinfall von links oberhalb der rechten Schulter des Dargestellten erscheint, gibt er korrespondierend am oberen und linken Rande dunkle Streifen mit, die den Anschein erwecken sollen, als seien sie durch den Rahmen auf den Bildgrund geworfen. Das schematische Zusammenfassen des Schattens zu großen, klar umrissenen Formen wirkt stark im Sinne cinquecentistischer Beruhigung und Festigung des Bildeindrucks, namentlich gegenüber der kleinteilig flimmernden Erscheinung der „Himmelsgründe" in desselben Meisters Jugendstücken. Die Konstruktion findet sich vornehmlich in einer Reihe von auch sonst stilistisch eng zusammengehörigen Bildnissen fürstlicher Persönlichkeiten, die vielleicht einst zu einer Ahnengalerie verbunden waren.

Die meisten Glieder dieser Bildnisreihe kommen in mehreren verschiedenwertigen Repliken vor: die guten Exemplare dürften von der Hand des Meisters des Todes Mariae selber sein, die schwachen weisen auf einen an ihm geschulten französischen Hofmaler. Am bekanntesten aus ikonographischen Gründen das Bildnis der Eleonore von Österreich, bestes Exemplar Wien, Hofmuseum (ehem. Smlg. Minutoli); schwächere Repliken in Hampton Court; Madrid (Prado und Kunsthandel); Paris (Kleinberger); Chantilly (Musée Condé); Château S. Roch (Exposition des Primitifs Français 1904) etc. Die Hampton-Court-Replik hat — unhistorisch genug — ihr Gegenstück in einem Abbild Heinrichs VIII. von England. Das Porträt des französischen Königs Franz I., das ursprünglich als Pendant zu dem seiner Gattin Eleonore gehört haben muß, ist vielleicht erhalten in einem Bildnis der Smlg. Johnson in Philadelphia. Ferner gehört hierher das Porträt der Mary Tudor in Oxford (erwähnt von Dimier, Revue de l'Art ancien et moderne, Sept. 1909, p. 188; mir selbst nicht einmal in einer Photographie bekannt).

Von des Marientodmeisters Werk springt das Motiv von Schattenstreif und -fleck auf eine Gruppe von Bildern über, die von des älteren Cleve Art zu der seines jüngeren Namensgenossen herüberleitet: Beispiele bieten drei Männerporträts in Nantes, Paris (Louvre)

und Wien (Magazine des Hofmuseums). Endlich findet sich die gleiche Konstruktion im engen Kreise Joos von Cleves d. J. selber auf zwei männlichen Bildnissen der Uffizien und des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums.

Das Motiv, das freilich für die Cleves insonderheit charakteristisch ist, bleibt nicht auf sie beschränkt: es kommt beispielsweise auch im Kreise des Gossaert vor (Porträtpaar in München, früher dem Mostaert oder dem Jan Joest van Calcar zugeschrieben), ferner bei dem Meister der weiblichen Halbfiguren (Porträtpaar in Wien), bei Ambrosius Benson (Männerporträt. Brüssel) usw.

Zu allererst findet sich das Motiv wohl auf dem Bildnis eines Goldschmieds in Wien, das abwechselnd dem Gerard David und — sicher mit Unrecht — dem Quentin Massys zugeschrieben wird.

Die Einordnung der Gestalt innerhalb der Rahmenwände war, wie wir gesehen, nach den lebhaften seitlichen Verschiebungen der Massysepoche gegen die dreißiger Jahre des Jahrhunderts zu wieder eine ruhigere geworden. Seitdem schreitet die Regularisierung der Anlage immer weiter fort: die genaue Bildmitte wird festgelegt und rechts und links von ihr der Grund mit absoluter Regelmäßigkeit verteilt. Vertreter dieser ganz gestillten Art der Anordnung ist in den südlichen Provinzen neben den Meistern der Clevegruppe namentlich Pieter Pourbus, doch erscheint als typischer Repräsentant der Art überhaupt kein Flandrer, sondern ein Deutscher, Hans Holbein d. J. in seiner reifen Zeit. Als Vorbedingung für die volle Wirkung der Symmetrie des Bildbaues stellt sich mit neuem Nachdruck die Forderung eines neutralen Grundes ein; Abweichungen davon werden denn auch von Jahrzehnt zu Jahrzehnt seltener. Pieter Pourbus, der Sohn des konservativen Brügge, bringt noch einmal das alte Thema der Teillandschaft in seinen Porträts des Ehepaars Fernagant (Brügge, Städtisches Museum). Mann und Frau stehen jeder vor einer bis zur Hälfte mit Holztäfelung bedeckten Wand; aus den Fenstern blickt man bei dem Bildnis des Mannes auf einen Packhof, in dem vermittels eines Lastkrahns Tonnen verladen werden, bei dem der Frau auf die reich verzierte Fassade eines Kaufhauses mit Auslagen.

Dies die eine bemerkenswerte Ausnahme. Im ganzen herrscht

nach Jahrhundertmitte in den südlichen Niederlanden durchweg der geschlossene Grund, die glatte Folie.

Die nördlichen Niederlande.

Die Betrachtung hatte, noch ehe sie ins 16. Jahrhundert eintrat, das Gebiet der nördlichen Niederlande verlassen. Hier rinnt der Strom des Porträtmaterials zu Anfang spärlicher: weder dem Ouwater, noch dem Geertgen tot Sint Jans, noch endlich dem Cornelis Engelbrechtsen ist bislang ein Einzelbildnis widerspruchslos zuerteilt worden. Erst mit dem Haarlemer Jan Mostaert, dem Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich, tritt ein — seit den Zeiten van Manders gerühmter — Porträtist in die Reihe der holländischen Maler ein. Anordnung im Raume und Gestaltung des Grundes weisen bei dem Haarlemer Meister des 16. Jahrhunderts die gleichen Eigenschaften und Unterschiede prinzipieller Art auf, die sich bereits im 15. Jahrhundert zwischen nord- und südniederländischer Kunstübung — etwa zwischen Roger van der Weyden und Dirk Bouts — fühlbar gemacht hatten. Zunächst erscheint die Figur des Dargestellten wesentlich kleiner im Verhältnis zu dem sie umgebenden Freiraum: Mostaert verzichtet damit von vornherein auf die Konzentration, die von einer knappen Fassung durch die Rahmenwände ausgeht.

> Die gedrängte Rahmung des Pariser „Jan van Wassenaer" scheint — neben der schwachen Qualität im allgemeinen — stark mit dafür zu sprechen, daß wir es hier kaum mit einem Original des Mostaert, sondern nur mit der Kopie nach einem solchen zu tun haben dürften.

Ferner vollzieht sich die Verteilung dieses reichlichen Raumes zu den Seiten der Figur willkürlich, ohne Anwendung eines festen Schemas; die Anlage bekommt dadurch etwas Zufälliges, gleichsam Labiles, das im stärksten Gegensatz steht zu den gewollten Unregelmäßigkeiten und fest bestimmbaren Abweichungen im Aufbau des Massysschen Handlungsporträts. Wie bei dem holländischen Quattrocentisten Bouts verlangt bei Mostaert der überschüssige Platz nach einer reicheren Gestaltung des Grundes; als jetzt bereits erprobtes Mittel der Bereicherung bietet sich die Landschaft. Die Vorliebe

Mostaerts für den gefüllten Grund mag nun andererseits gerade an Massys erinnern, doch tritt die Landschaft hier nicht in der geregelten Art auf wie auf des Quentin Liechtensteiner Chorherrn: der Grund breitet sich frei aus, belebt und geschmückt durch kleine, sorgsam ausgepinselte Historien. Die Besetzung des Landschaftsgrundes mit einzelnen Staffagefigürchen war der niederländischen Bildniskunst seit dem Ende des Quattrocento kein unbekanntes Motiv mehr; es fand namentlich unter den Brügger Nachfolgern des Memling Verwendung. Dagegen tritt eine ausführliche handlungsmäßige Darstellung im Grunde eines Porträts mit Mostaert wohl zum ersten Male auf. Schon van Mander führt in seiner Beschreibung des — verschollenen — Mostaertschen Selbstbildnisses als besonders charakteristisch an: „Den Hintergrund bildet eine naturwahre Landschaft. In dem Himmel darüber hat er Christus als Richter gemalt und sich selbst nackt vor ihm knieend. Auf der einen Seite steht der Teufel mit einem langen Sündenregister und beschuldigt ihn, während auf der anderen ein Engel kniet, der für ihn bittet." (van Mander I, S. 231.) Auch sonst bevorzugt der Meister in der Ausschmückung seiner Gründe Stoffe, bei denen eine himmlische Vision mit irdischen Vorgängen korrespondiert, so die „Verkündigung der Sibylle an den Kaiser Augustus" mit der in Wolken thronenden Maria (Männerporträt. Brüssel; Altmännerporträt. Kopenhagen; Frauenporträt. Berlin, Magazine des K.-Fr.-Mus.) oder das „Wunder des heiligen Hubertus" mit dem aus dem Himmel hervorbrechenden Lichtstrahl (Männerporträt. Liverpool). Ganz auf dem Boden des irdisch Genrehaften halten sich die Figuren im Grunde des „Herrn Joost van Bronckhorst" (ehem. Berlin, Smlg. Hainauer); einem Feldherrn von der Importanz des Jan van Wassenaer (Paris, Louvre) sind ruhmreiche Episoden aus dem eigenen Leben beigefügt. Doch kommen auch reine Landschaftsgründe bei Mostaert vor, und in seiner späteren Zeit wählt er sogar hie und da die glatte Folie.

Beispiele für reinen Landschaftsgrund bei Mostaert: Bildnis der Justine van Egmont, Gattin des Jan van Wassenaer. Würzburg, Städtisches Museum; Bildnis des Philibert von Savoyen. Madrid, Prado.

Beispiele für neutralen Grund bei Mostaert: Männerporträt.

Antwerpen; Männerporträt. Berlin; Porträtpaar. Berlin, Smlg. v. Kaufmann; Bildnis der Jakobäa v. Bayern. Kopenhagen (Kopie des Mostaert nach einem Original der Eyck-Schule).

Der Eigenart seiner Staffierung mit kleinfigurigen Szenen dankt der Meister es, daß sein Name in neuerer Zeit wieder zu seinem ursprünglichen „Werk" gelangt ist, nachdem die ältere Kunstgeschichte ihm die Bilder eines späten Brügger Davidschülers (jetzt mit Adriaen Isenbrant indentifiziert) untergeschoben hatte. Die ältere Identifikation geschah durch Waagen auf Grund zweier Porträts im Antwerpener Museum, die fälschlich als Jakobäa von Bayern und Frank van Borsselen gedeutet wurden, die neue Bestimmung ist das Verdienst Gustav Glücks; sie gelang mit Hilfe der Übereinstimmung jener — oben zitierten — van Manderschen Hintergrundsbeschreibung des Mostaertschen Selbstporträts mit den Gründen einer — im übrigen schon früher bekannten und zusammengestellten — Bildnisgruppe (Z. f. b. Kst. N. F. VII 1896, S. 265 ff.).

Die Landschaft ist bei Mostaert im großen und ganzen noch immer einfach an die Gestalt des Porträtierten angefügt: der Tiefenunterschied läßt sich einzig aus der Kleinheit der Staffagefigürchen hinten im Gegensatz zum großen Format der vorderen Hauptfigur bestimmen. Eine räumliche Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund ist angestrebt in den schräg in die Tiefe laufenden Architekturen des Brüsseler und Berliner (magazinierten) Bildes; ebenso dient dem Zweck einer Überleitung der — weder dem vorderen noch dem hinteren Plan ganz angehörige — Baum auf den Porträts des Wassenaerschen Ehepaars. Eben dieser kahle starke Stamm, in den gerade oberhalb des Beginns der Krone der Bildrand einschneidet, bildet ein dem niederländischen Süden ganz fremdes Lieblingsrequisit der holländischen Landschaft, das sich über Scorel hinaus bis zu Heemskerck und noch weiter verfolgen läßt. Im übrigen haben die Landschaften der Mostaertporträts keineswegs typisch holländischen Charakter; es finden sich darin Gebirgsbildungen, die den südlichen Alpenländern entnommen scheinen und die auf Reisereminiszenzen des Künstlers zurückgehen dürften.

Glück nimmt an, Mostaert habe seine Herrin Margarete mit ihrem gesamten Hofstaat nach Savoyen begleitet und mit den dort gewonnenen Landschaftseindrücken seither seine Bilder ausstaffiert. Die südlichen Bergformationen zeigen sich nach

ihm vornehmlich auch auf Philibert von Savoyens Bildnis im Prado (Glück, Wickhoff-Beiträge, S. 67).

Dem Cornelis Engelbrechtsen selbst konnte — wie schon gesagt — noch kein Porträt sicher zugeschrieben werden (auch Friedländers Bestimmung eines Männerporträts in Nürnberg scheint mir nicht bedingungslos annehmbar), doch gehören in seine engere Nachfolge die Bildnisse eines Ehepaars vom Jahre 1518 (Brüssel, Museum), die durch ungewöhnlich komplizierte Hintergrundsgestaltung auffallen. Die Figuren stehen vor einer verkürzten Nische, die in zarter Polychromie auf dunkelrotbraunem Grunde das bekannte „Granatblumenmuster" zeigt. In der Mitte der Nische eine Säule mit goldenem Kapitell, darauf ein girlandenhaltender Affe; von den Girlanden pendelt eine Marmorkugel herab. Nach den Frontseiten der Dargestellten zu öffnet die Architektur einen Blick ins Freie: man sieht auf Giebelhäuserstraßen, die von Kanälen durchzogen sind.

Ohne bestimmten Anhaltspunkt scheint es mir, als ob die Stadtansichten am ehesten aus Leyden, etwa vom „Oude Singel" genommen sein könnten.

Das holländische Bildnis der zwanziger Jahre bleibt der Vorliebe für den bereicherten Hintergrund getreu: ein Porträtpaar in Amsterdam stellt die Köpfe der Dargestellten vor dunkles Laubwerk, ein Männerporträt ebenda (versuchsweise dem Jakob van Utrecht zugeschrieben) gibt einen schräg in die Bildtiefe hineinlaufenden Torweg, das Berliner Männerporträt des Jakob van Utrecht zeigt einen Hafen mit Stadt an felsigem Seeufer, der junge „Dichter" des Wiener Hofmuseums (fälschlich dem Mostaert zugeschrieben) hat im Grunde eine Art Säulenhalle mit Landschaftsausblick. In allen genannten Fällen steht der Porträtierte vergleichsweise klein in dem reichlichen Rahmen, überall ist das Verhältnis von Figur zu Grund ein unbestimmtes, unsicheres.

Um Festigkeit der Anlage und Herausholen des plastischen Inhalts der Gestalt zeigt sich im Norden Jakob Cornelisz van Oostsaanen bemüht. Seinen Absichten muß er ebenso wie die südniederländischen Zeitgenossen Landschaft und allzu üppigen Freiraum opfern: sein Bildnispaar des Rotterdamer Boymans Museums ist knapp von

der Rahmung umschlossen, die Köpfe werfen klar umrissene Schatten auf den glatten Grund.

Beispiele für neutralen Grund bei Cornelisz: Bildnis eines alten Adligen. Antwerpen; Männerporträt. Wien, Gal. Liechtenstein.

Lucas van Leyden verzichtet im Bildnis gleichfalls auf Landschaft wie Architektur, doch gibt er als erster die Möglichkeit an, wie auch die neutrale Folie im nordniederländischen Sinne malerisch reich zu gestalten sei. In seinem frühen Braunschweiger Selbstporträt (um 1510) läßt er freilich die lichte Körperform noch unvermittelt grell von dem glatten Grauschwarz des Grundes abstechen, doch schon wenige Jahre darauf, in dem männlichen Bildnis von 1517 (ehem. Berlin, Smlg. Zeiß) löst er den Kontur mit weichen Helldunkelübergängen in den Hintergrund auf: hier liegen die Keime einer Raumgestaltung, die in Rembrandt gipfelt.

Ein männliches Bildnis in Wörlitz vor einer grauen, einfach profilierten Fenstereinfassung, die den Blick auf gebirgige Landschaft freiläßt, wird von Dülberg sicher mit Unrecht dem Lukas zugeschrieben (Z. f. b. Kst. N. F. X 1899, S. 278).

Die folgende Generation weiß mit den Anregungen des rätselhaften Leydener „Wunderkindes" noch nichts anzufangen; auch in den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts wird die holländische Übung des Landschaftsporträts unentwegt fortgeführt.

Besonders charakteristisch erscheint es, daß das Bildnis des Grafen Edzard von Ostfriesland, das Lucas — wie das Original im Oldenburger Augusteum zeigt — mit glattem Grunde beabsichtigt hatte, nur belebt durch ein paar monochrome Renaissanceornamente, von einem späteren Kopisten mit reichem Landschaftsgrund versehen wird (Kopie in Dijon).

Der Sohn und Schüler des Jakob Cornelisz, Dirk Jakobsz von Amsterdam (der Meister der Schützenstücke im Ryks-Museum und in der Eremitage, vgl. Riegl, Gruppenporträt) stellt beispielsweise den Porträtierten fast durchweg vor eine graue Steinbrüstung, über der dann die obligate Landschaft sichtbar wird.

Beispiele: Männerporträts in Berlin, Smlg. v. Kaufmann, und in Wiesbaden, Smlg. Prof. Wedewer.

Auch in dem Bildniswerk von Cornelisz' größtem Schüler Jan van Scorel ist die Landschaft noch ein Moment erster Ordnung, das man nicht fortdenken könnte, ohne den Eindruck des Ganzen wesentlich abzuschwächen. Das für Scorel typische Verhältnis der Figur zum Landschaftsgrunde gibt die Magdalena des Amsterdamer Ryksmuseums an, ein Idealbildnis nur, doch allzu wesentlich, um hier übergangen zu werden. Rechts steht der schon von Mostaert her bekannte nordniederländische Baum: ein starker Stamm mit großen Ästen und festem „korallenartigen" Blattwerk, oben vom Bildrand abgeschnitten. Die Äste umrahmen die Figur fast ganz und ziehen sie fest in die Landschaft herein; zahlreiche ineinandergeschobene Bodenkulissen vermitteln den Übergang von der Hauptagierenden zur Tiefe und verkleiden den Riß, der sich noch bei Mostaert zwischen Vorder- und Hintergrund aufgetan hatte. Eine ähnliche Anordnung findet sich auf dem Bildnis eines betenden Stifters in Berlin: hier ist der rahmende Baum von schlankerer Art und kann dem schwungvollen Umriß der Gestalt bis in die feinsten Krümmungen nachgehen. Die Landschaft teilt sich in Nähergeschautes rechts und verschwimmende Ferne links vom Dargestellten, schön namentlich die Fernsicht, die „leicht und weich gemalt ist, sonnig und leuchtend, an Aalbert Cuijp erinnernd".[1]) Einer späteren Epoche Scorels gehört das Bildnis des David Jorisz in Basel an; wieder suchen wellige Hügelketten den Sprung von der vorderen zur hinteren Zone zu verdecken. In den architektonischen Versatzstücken des Grundes hat der gelehrte Maler seine archäologischen Kenntnisse sorgsam zur Geltung gebracht: da gibt es Bruchteile eines römischen Amphitheaters, Obelisken, Tempelruinen und dergl. Im Mittelgrund tummeln sich ein paar Staffagefigürchen: links zwei Wanderer in antikischer Kleidung, die einander auf die archäologischen Herrlichkeiten aufmerksam machen, rechts eine Gruppe, die das Gleichnis vom Barmherzigen Samariter agiert. Dem Jorisz besonders nahestehend erscheint der Grund des Männerporträts der ehemaligen Sammlung Fontaine Flamant (Paris), eines Stückes, das in der Ausführung vielleicht schon in die Nachfolge des Scorel gehört. Auch hier findet sich das römische Ruinenwerk, auch hier

1) Friedländer, Amtl. Berichte Nov. 1907, S. 38.

das weisende Wandererpaar und die Samariterstaffage. Das gerade in die Höhe strebende Bäumchen mit dem quattrocentistisch zarten Gefieder am rechten Bildrand mag wie ein letzter Nachklang der „Alberetti" zu seiten des Massysschen Chorherrn anmuten. Zum letzten Male wird der reine Landschaftsgrund von Scorel aufgenommen in einem matten Alterswerk: dem Bildnis des Sekretärs Cornelis Aerntsz van der Dussen in Berlin. Hier erscheint wieder einmal links der starke abgebrochene Baumstamm, das Wahrzeichen der holländischen Cinquecentolandschaft. In allen genannten Beispielen liegt der Horizont ungewöhnlich hoch; die Landschaft ist reich an Motiven und namentlich vermittels seltsam zerklüfteter Felsbildungen und schimmernder Wasserflächen im manieristischen Sinne „interessant" gemacht.

Ein charakteristisches Motiv das „Felsentor", ein künstlicher Aufbau zackigen Gesteins, das aus der italienischen Kunst übernommen sein mag; man vergleiche beispielsweise das Tor auf Scorels Berliner Stifterporträt mit der ganz ähnlichen Bildung im Grunde von Pinturicchios Knabenbildnis in Dresden (von Venturi — L'Arte Jan. 1911 — der Jugendzeit Peruginos zugeschrieben).

Scorels Art der Verbindung von Bildnis und Landschaft findet in der Folgezeit noch einige Nachahmung: ganz schließen daran an der Nicolaus Cannius in Amsterdam (kürzlich durch G. Glück der Spätzeit Mostaerts zugeschrieben)[1]) und das Bildnis eines Greises in Köln; die weiteren Ausläufer sind in Deutschland in der Gegend des Barthel Bruyn zu suchen (Bildnis des Melchior Brauweiler. Köln).

Scorel kennt auch die Verbindung von Landschaft und Architektur im Bildnis: die alte Frau des Utrechter Erzbischöflichen Museums steht vor einem breiten Pfeiler, während sich rechts von ihr durch eine Arkade, links durch ein Fenster der Blick ins Freie öffnet; man sieht wieder auf römischen Triumphbogen, Obelisk, Tempelfront und phantastisches Gestein. Der Umriß der Frau ist nach italienischer Art ganz in den Pfeiler einbezogen, nichts mehr von der ausspringenden Silhouette, die noch bei Quentins „Knipperdolling" zu beobachten war. Ganz architektonischen Grund zeigt

1) Monatsh. Juli 1911, S. 327.

das Porträtpaar in niederländischem Privatbesitz, das Pieter Bicker, den Amsterdamer Münzmeister und Schöffen, mit seiner Gattin Anna Codde wiedergibt. Die glatten Pilaster hinter den Dargestellten sind in massyshaft-genremäßiger Art belebt: auf der Tafel des Mannes durch ein gerahmtes Bild, auf der der Frau durch das mit einem Tuch bedeckte Arbeitskörbchen. Eine mit Scorel in den Niederlanden zum ersten Male aufkommende Art der Hintergrundsbereicherung bilden die Draperien auf dem hochrepräsentativen Männerporträt bei Lord Pembroke (Wilton House) und dem schlichteren Stück in Wiesbadener Privatbesitz. Die dunklen Stoffmassen werden in beiden Fällen gerafft und gehalten von Genien, die in dem englischen Beispiel auf einem von Pfeilern getragenen Gesims hocken — all dies stark verkürzt, beständig vom Bildrand überschnitten und für die Sehbarkeit tunlichst erschwert.

> Die Schwierigkeit des Gesehenwerdens, dazu die zierlich gestreckten Gestalten und hastigen Bewegungen der Genien mahnen — ohne daß eine wörtliche Entlehnung nachzuweisen wäre — an Correggios Putten in der Parmakuppel, namentlich aber an deren Vorgänger, die Engel des Lorenzo Lotto. Es ist auch daran zu erinnern, daß die Stoffdraperie ein beliebtes Hintergrundsmotiv im Porträtwerk Lottos bildet. Beispiele: zwei frühe Männerporträts in Wien, Hofmuseum (das eine früher dem Jacopo dei Barbari zugeschrieben, das andere bis 1910 magaziniert); zwei Männerporträts in Berlin; Bildnis des Kardinals de Rossi in Neapel; Bildnis einer Dame in Mailand (Brera); usw.

In allen Scorelbildnissen mit belebtem Grunde tritt das nordniederländische Verhältnis des Porträtierten zum Rahmen — d. i.: nicht allzugroße Gestalt, reichlicher Freiraum zu beiden Seiten — noch deutlich in die Erscheinung. Namentlich in den Landschaftsbildnissen des Meisters ist beinahe etwas von Unterordnung der menschlichen Gestalt unter die Naturgebilde zu verspüren. Die Verteilung des Grundes rechts und links vom Dargestellten ist wieder eine freiere geworden. Bisher war es bei einer Verschiebung der Gestalt aus der Mittelachse die Regel gewesen, daß das größere Stück an derjenigen Seite anzuordnen sei, welcher der Porträtierte sich zuwendet und auf die er blickt: Scorel läßt bei seinem Utrechter Alt-

frauenbildnis die größere Weite der Landschaft hinter dem Rücken der Dargestellten sich dehnen, ebenso bei dem Baseler Jorisz.

Ein Beispiel für besonders starke Verschiebung im älteren Sinne: Männerporträt. Ehem. Smlg. Fontaine Flamant, Paris.

Eine engere Einordnung gibt der Meister naturgemäß in seinen Porträts mit glattem Grunde. Es muß gesagt werden, daß, so sehr die belebte Folie den eigentlichen Neigungen des Scorel entsprochen haben mag, in seinem großen Gesamtbildniswerk Landschafts-, Architektur- und Draperiegrund numerisch in der Minderheit bleiben. Auch für den Norden sollte endlich der Augenblick kommen, wo das immer stärker werdende Interesse für die rein formalen Probleme der Figur- und Raumgestaltung mit einer Klärung des Bildeindrucks zugleich eine, wenigstens scheinbare, Verarmung der äußeren Erscheinung mit sich bringen mußte. Ähnliche Tendenzen hatten sich schon in den zwanziger Jahren bei Jakob Cornelisz fühlbar gemacht, doch erst nach Jahrhundertmitte entschließt sich die holländische Bildnismalerei endgültig zur durchgehenden Verwendung des glatten Grundes unter Verzicht auf jede belebende Beigabe. Scorels Schüler Maerten van Heemskerck legt in seinen Bildnissen — wie in den Historien — allein Nachdruck auf die menschliche Figur, der er Plastizität zu verleihen sucht, indem er sie auf dem nicht allzu breiten neutralen Grunde auffallend schräg zur Bildfläche anordnet. Selbst wo er, inhaltlicher Beziehungen wegen, Landschaft in Verbindung mit Porträt gibt, bringt er den Dargestellten in keinerlei näheren Kontakt mit der Natur. Sein Selbstporträt in Cambridge vereint auf einer Tafel zwei ganz getrennte Bilder; links steht vor weißgrauem Himmel, der als neutrale Folie wirkt, der Kopf des Malers, rechts daneben blickt man auf einen Teil des Kolosseums. Ein räumlicher Zusammenhang zwischen dem Brustbild und der anderen Szene fehlt vollständig.

Für Heemskercks größeren Schulgenossen Antonis Mor wäre vollends ein landschaftlicher Hintergrund ebenso ausgeschlossen, wie etwa für seine italienische Parallelerscheinung Angelo Bronzino.

Schon aus diesem Grunde scheint das von Hymans dem Mor fragweise zugeschriebene Bildnis der Maria von Ungarn im Musée des Arts décoratifs, Paris, kaum Anspruch auf Authen-

tizität zu haben (Hymans, Moro, p. 176). Bei den Flügeln mit den Stifterporträts der Familie del Rio im Louvre ist die Landschaft nur Fortsetzung des Grundes in einem — verschollenen — Mittelstück; zudem stößt auch ihre Zuschreibung an Mor auf Widerspruch.

Die lebhafte Färbung und der lockere Auftrag, die der Folie zu Anfang des 16. Jahrhunderts geeignet hatten, müssen bei Mor einem kühlen silbrigen Grau von geschlossenem lackartigen Glanze weichen. Im Interesse einer vollen Klarlegung der Umrisse wird der Grund auf der beleuchteten Seite des Dargestellten gern ein wenig dunkler, auf der beschatteten ein wenig heller getönt.

Die Abwandlung des Grundes innerhalb des Bildes im Interesse von Beleuchtung und Umrißklärung wird schon in Lionardos Malerbuch empfohlen: „es ist den Körpern günstig, daß sie die Lichtseite gegen dunkle und die Schattenseiten gegen helle Hintergründe hinkehren . . .“ (Herzfeld, Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei. Jena 1909, S. 132).

Als einzige Unterbrechung der streng neutralen Folie erscheint hie und da der Pilaster, der ohne dekorativen Anspruch — rein monochrom, mit schlichtester Basis und Kapitell — die Fürsten- und Höflingserscheinungen zu stützen und in ihrer Grandezza zu akzentuieren hat.

Beispiele für Pilaster auf neutralem Grunde bei Mor: Bildnis der Maria von Österreich, Gattin Maximilians II. Madrid, Prado; Bildnis der Johanna von Österreich, Gattin Emanuels von Portugal. Kopie nach dem verschollenen Original in Brüssel.

Der sogenannte „Don Carlos“ in Kassel zeigt einen mächtigen Pilaster und rechts davon Ausblick auf Himmel — eine Hintergrundsgestaltung, die für Mor fast zu kompliziert anmuten dürfte. Hymans gibt denn auch das Stück vorsichtig nur einem „maître d'indiscutable valeur, puissament influencé par le Titien“ (Moro, p. 116). Das Motiv des Ausblicks wird von Tizian in der Tat noch lange beibehalten. Beispiele: Herzogin in den Uffizien, Florenz; Conte Porgia in der Brera, Mailand; Karl V. in der Alten Pinakothek, München.

Dasselbe Pilastermotiv wie der Holländer Mor verwenden die Antwerpner Neufchatel (Porträtpaar. Budapest) und Joos van Cleve d. J. (Frauenporträt. Berlin).

Auch auf dem Gebiete der Anordnung des Porträtierten innerhalb der Rahmung beginnen die Unterschiede von Nord und Süd, die sich noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so stark markiert hatten, allmählich zu verblassen. Die gleiche Tendenz auf Regularisierung wie dort bei Cleve und Pieter Pourbus ist hier bei Heemskerck und Mor zu verzeichnen, doch bleiben namentlich dem Mor auch freiere Anordnungen nicht fremd.

Auffallende seitliche Verschiebungen der Figur des Dargestellten bei Mor: Bildnis eines Goldschmieds. Haag; Bildnis des Ehepaars Gresham (?). Petersburg.

Ergebnis.

Die Entwicklungslinien vom Anfang bis zur Epoche Mors würden etwa in folgender Weise zu ziehen sein: Jan van Eyck schafft das Schema der knapp in die Rahmenwände eingespannten Figur auf neutralem dunklen Grunde. Das glatte Dunkel bedeutet bereits einen Fortschritt im naturalistischen Sinne gegenüber dem rein idealen Raumgrund der voreyckischen Zeit, der sich als Goldfolie dargestellt hatte. Mit der Lockerung der Spannweite und dem Auftreten von überschüssigem Platz zu seiten der Gestalt des Porträtierten stellt sich sogleich der „horror vacui" des 15. Jahrhunderts ein: der Maler sucht auf alle Weise, die leeren Bahnen des Grundes füllend zu beleben. Dabei kommt zunächst ein Südniederländer — Roger — zu ornamental-flächenhaften Ziermotiven; ein Nordniederländer — Bouts — berücksichtigt dann neben der Fläche die Tiefe, er schneidet ein Fenster mit Landschaftsausblick in den Hintergrund ein und gewinnt so dem Bildnis jene Kontraste von Nähe und Ferne, von Hell und Dunkel, die dem Andachtsstück schon länger geläufig waren. Auch wo der Landschaftsausblick fehlt, gibt sich nach Jahrhundertmitte die Wand nicht gern gleichförmig neutral; sie ist durch allerlei Zutaten in ihrer Funktion zum Bewußtsein gebracht. Für das letzte Drittel des Jahrhunderts wird die Rahmung vergleichsweise noch weiter, der Freiraum noch größer. In gleichem Maße wächst das Bedürfnis nach bereicherter Gestaltung des Grundes. Die schmale Fensterdurchsicht kann als alleiniges Füllmotiv nicht mehr genügen: die volle Weite der Landschaft muß sich hinter den

Gestalten dehnen — Memling. Um die Wende von 1500 erscheint das Prinzip des „horror vacui" auf die äußerste Spitze getrieben; die Folge ist ein unübersichtliches Stopfen und Beladen des Grundes mit vielfachen kleinen Landschafts- und Architekturmotiven — spätere Schule von Brügge. Erst das neue Jahrhundert bringt eine durchgehende Wandlung und Klärung in das Verhältnis von Figur zu Raum. Die im Quattrocento bis zum Ende fühlbare „unbehagliche Existenz" des Porträtierten im Bezirk der rahmenden Leisten hört auf, jeder Begriff von „Beengung" schwindet, die Gestalt kann sich jetzt ungehindert ausbreiten, die Glieder entfalten sich frei, ohne an wesentlichen Punkten zerstückt und zerschnitten zu werden. „Es ist kein Widerspruch, wenn trotz des Verlangens nach Räumigkeit die Figuren innerhalb des Rahmens an Größe zunehmen."[1]) Die massigen Gestalten beseitigen den eigentlich überflüssigen Platz und lassen ein Bedürfnis nach Füllmotiven neben sich kaum mehr aufkommen. In den ersten Jahrzehnten des Cinquecento wird der belebte Grund noch aufrecht erhalten — Landschafts- und Interieurporträt des Massyskreises —, die späteren Generationen müssen ihn den Absichten auf imposante Erscheinung und plastische Durchbildung der Figur zum Opfer bringen. Es ist dies nur ein Glied in der Kette freiwilliger Verzichtleistungen des nordischen Porträts auf manchen Reiz und Reichtum phantasievollerer Gestaltung zugunsten eines deutlichen Hervorkehrens der typischen Renaissanceprobleme im italienischen Sinne. Den neuen Absichten wird insonderheit gut entsprochen durch das Motiv des Rahmens im Rahmen — „wie ein Käfig ist hier der Bildraum umgrenzt, schematisch, einfach und klar"[2]) — und durch den die Plastizität stark erhöhenden Schlagschatten. Es scheint, als seien die romanistischen Renaissancetendenzen von den südlichen Niederlanden früher und intensiver aufgenommen worden als von Holland: hier wird bis in das zweite Drittel des Jahrhunderts hinein die Übung des Landschaftsgrundes gewahrt, die Gestalt bleibt durchweg eine kleinere im Verhältnis zum Freiraum, die Subordination der Umgebung unter das menschliche Individuum ist eine minder absolute. Gegen Jahrhundertende wird jedoch auch hier die

1) Wölfflin, Klass. Kunst, S. 236.

2) Jantzen, Niederl. Architekturbild, S. 10.

Landschaft fortgefegt von dem übermächtigen „Sturm aus dem Süden", die lokalen Sonderunterschiede verblassen, in Holland wie in Brabant herrscht gleicherweise der glatte Grund, das geschlossene Licht, weil hier wie dort „die Maler inne geworden sind, daß am ehesten damit jener stärkste Akzent zu erreichen sei, welcher sich auf eine einzelne Figur konzentrieren läßt".[1])

Auf dem Gebiet des Porträts mit gefülltem Grunde an und für sich hatte sich indessen von Bouts bis Scorel eine deutlich wahrnehmbare Entwicklung vollzogen. Das 15. Jahrhundert rückt die Gestalt des Porträtierten hart an die vordere Bildfläche, dahinter erscheint dann die Landschaft oder der Innenraum, zwar nach der Tiefe zu sich dehnend, doch mit der Vordergrundsfigur ohne jede Verbindung, da der vermittelnde Zwischenraum so gut wie leergelassen ist. „Das 15. Jahrhundert faßte eben Raum und Figur noch als einen Dualismus, wenngleich es beide für sich zu individualisieren begann."[2]) Landschafts- und Interieurporträt des 16. Jahrhunderts machen sich sodann das Vorbild italienisch-linearperspektivischer Verbindungen zunutze: bei diesem führen an Wand und Mauer entlanglaufende Orthogonalen das Auge allmählich in die Tiefe hinein, bei jenem muß kunstvoll ineinandergeschobenes Kulissenwerk von Bodenwellen und Hügeln den jähen Sprung von vorn nach hinten überbrücken helfen. Als Mittel, die Tiefe des Grundes zu bestimmen, bietet sich insbesondere für das Landschaftsporträt die Staffagefigur. Schon im Quattrocento hatte sich aus der Kleinheit solcher Figürchen im Vergleich zur Größe der Hauptperson die Dehnung des Raumes annähernd ablesen lassen; im Cinquecento wird das Abnehmen der Proportionen nach hinten zu ein absolut exaktes, das jeder Etappe der Vertiefung ihre mathematisch genaue Bestimmung sichert.

Die Einordnung der Gestalt innerhalb des umgebenden Freiraums — oder besser: die Verteilung des Freiraums zu den Seiten der Gestalt — ist im Quattrocento eine ziemlich regelmäßige, ohne jedoch Anspruch auf Symmetrie zu erheben; die symmetrische Anlage bleibt bislang noch der Sakraldarstellung vorbehalten. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird die Anordnung minder regulär,

1) Burckhardt, Das Porträt, S. 262.

2) Riegl, Wiener Jhb. XXIII 1902, S. 108.

die Gestalt weicht einer Einstellung in die Mittelaxe tunlichst aus, um sich mehr der einen oder der anderen Bildseite aufzulegen. Während nun in den südlichen Niederlanden diese Abweichungen bei scheinbarer Regellosigkeit sich in der Tat nach fast geometrisch bestimmbaren Gesetzen vollziehen, ist die Anordnung im Norden wirklich absichts- und regellos; die Folge ist denn auch dort der Eindruck einer bewußt zugespitzten Handlung, hier der einer mehr allgemeinen Freiheit und Beweglichkeit der Figur im Raume. Nach den ersten Jahrzehnten des Cinquecento — im Norden ein wenig später als im Süden — muß die belebte Bildnisform wieder einer beruhigten weichen. Die Gestalt rückt jetzt in die genaue Bildmitte ein, der Grund wird rechts und links in absoluter Symmetrie hingelegt. Die unverrückbar festgefügte zentralsymmetrische Anlage bleibt jedoch nicht das letzte Wort des niederländischen Cinquecento: ein Meister von der Entwicklungsstufe Antonio Moros läßt seine Kunst überhaupt in kein festes Schema mehr bannen: er entscheidet die Sonderart der Anordnung von Fall zu Fall.

Seitenansicht und Vorderansicht. Die Blickrichtung.

Die Voreyckische Zeit.

Die frühmittelalterliche Bildnismalerei, wie sie in der Buchminiatur vorliegt, verharrt im großen und ganzen bei dem — von Byzanz überkommenen — Schema der Frontalansicht. Der Dargestellte, meist eine fürstliche Persönlichkeit, sitzt ganz von vorn gesehen auf seinem Thron; die Züge des Gesichts sind rein konventionell, von der Naturvorlage ist höchstens ein ganz äußerliches Requisit der Haar- oder Barttracht übernommen.

Beispiele: Couderc, Pl. IX, 1. Philippe le Bel. 12. Jahrhundert. Für Deutschland: Friedrich I., Erzbischof v. Köln. 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Köln, Dombibl. Düsseldorfer Leihausstellung 1904, Nr. 530. Abb. Katalog der Ausstellung.

Um die Wende von 1300 lockert sich in Frankreich die Faceansicht zum Dreiviertelprofil, während die bildnismäßigen Züge noch nicht zunehmen.

Couderc, Pl. IX, 2. Joinville offrant à Louis le Hutin son „Histoire de Saint Louis."

In vereinzelten Beispielen hält sich das alte Frontalschema noch bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, besonders in den — vergleichsweise zurückgebliebenen — Nachbarländern Frankreichs, in England und Deutschland.

Beispiele: Für Frankreich: Couderc, Pl. XLIII. Charles VI de France. Kopie nach einem Original von 1391.

Für England: Richard II. Um 1400. Westminster Abbey. Abb. Fletcher and Walker, Historical portraits, Facep. 2. Rein frontal thronend.

Für Deutschland: Erzbischof Cuno von Falkenstein. Um 1380. Trier, Domschatz. Düsseldorfer Leihausstellung 1904, Nr. 557a. Abb. Katalog der Ausstellung. Das deutsche Beispiel im Gegensatz zu den anderen mit höchst realistischem Kopf.

Erst gegen die Jahrhundertmitte zu kommt die reine Profilstellung auf und mit ihr sogleich ein porträthafteres Gepräge. Im Profil ist am leichtesten annähernde Ähnlichkeit zu erzielen, es bietet daher die vorteilhafteste Grundlage für die Wiedergabe der charakteristischen Erscheinung eines Kopfes. „Le profil c'est l'homme" (David d'Angers).

Couderc, Pl. XIV. Miroir historial, Dedikationsminiatur. Sowohl der Verfasser Vincent de Beauvais wie der Übersetzer Jean de Vignay im Profil und schon etwas porträtmäßig.

An die Spitze der Geschichte individueller Bildnismalerei gehört das schon öfters am Anfang einer Reihe genannte Porträt Johanns des Guten (Paris, Bibl. nat.). Der König ist ganz im Profil dargestellt, und während die Modellierung seines Gesichtes noch rein schematisch gegeben ist, geht die Profillinie „mit der fast senkrechten niedrigen Stirn und der mit starker Einziehung ansetzenden mächtig vorspringenden Nase"[1]) sicher auf Studium des Modells zurück.

Da Originalporträttafeln aus dem späteren 14. Jahrhundert nicht erhalten sind, wird es notwendig, hier auf Kopien zurückzugreifen. Die Nachbildung einer zeitgenössischen Profildarstellung Philipps des Kühnen befindet sich in Pariser Privatbesitz (Coll. Vaucheret). Der Fürst hat den Kopf ganz zur Seite gewendet, während sein Körper etwas nach der Dreiviertelansicht zu herumgedreht ist.

Auf der gleichen Stufe die ebenfalls auf früh französ.-burgund. Originale zurückgehenden Profilporträts des Clément Marot (Genfer Privatbesitz) und des Königs Louis XI de France (Pariser Privatbesitz), beide ausgestellt auf der Exposition des Primitifs Français 1904.

Besonders reichen Ersatz für verlorenes Material bieten die beiden großen Zeichnungssammlungen der Bibliotheken von Arras (Ms. Nr. 266 „Recueil de Portraits") und Brüssel (Ms. I. 1862 „Mémoriaux d'Antoine de Succa"). Alle Blätter, die hier mit annähernder Sicherheit auf Originaltafeln des 14. Jahrhunderts zurückzuführen sind, und dabei Streben nach Individualisierung verraten, stellen ihre Porträtierten ins reine Profil.

Beispiele: Arras, fol. 267 (Photo. Giraudon 533) Jehan de Mandeville: Kopf und Körper im Profil nach links.

---

1) Westendorp, Französ.-niederl. Porträttafel, S. 59.

Arras, fol. 54 (Photo Giraudon 325) Louis de Mâle (gest. 1383): Kopf und Körper im Profil nach rechts, porträthaft die tiefe Einsattelung zwischen der Stirn und der langen spitzen Nase.

Arras, fol. 173 (Photo Giraudon 440) Wenzel von Böhmen (gest. 1383): Kopf im Profil, Körper ein klein wenig gedreht, charakteristisch die aufgestülpte, stumpfe Nase.

Arras, fol. 278 (Photo Giraudon 545) Froissart (gest. 1408): Kopf im Profil nach links, Brust in Dreiviertelansicht.

Arras, fol. 35 (Photo Giraudon 308) Jean de France (gest. 1417): Kopf im vollen, Körper im dreiviertel Profil nach links. Mit der großen runden Nase und dem rüsselartigen Mund bereits hart an die Grenze der Karikatur streifend.

Succa, fol. 5, Hertoghe Wencelyn (als Kopie nach einem gemalten Original gesichert durch die vielfachen Farbenangaben): Kopf im Profil, Körper in Dreiviertelansicht.

Succa, fol. 71, Cathérine, fille du roi de France: Fast völlig im Profil, nur das Auge der abgewandten Gesichtshälfte noch sichtbar.

Ob nun die zahlreichen frühen Porträts der Sammlungen, die freie Ansichten verschiedenster Art zeigen, wirklich alle plastischen Vorlagen entstammen oder ob auch unter ihnen Nachbildungen verlorener Bildtafeln zu suchen sind, wage ich nicht zu entscheiden.

Am klarsten läßt sich die Entwicklung des Profilbildnisses jedoch weiter an der Hand der Buchmalerei verfolgen. Es sind vor allem die Miniatoren Karls V. von Frankreich, die die reine Seitenansicht pflegen und ihr allein das Anbringen individueller Züge reservieren.

1371. Jean de Vaudetar präsentiert dem König eine Bibel. Haag, Museum Meermann-Westreenen. Das Charakteristische in der Erscheinung des Fürsten mit der großen Nase und dem stark zurückweichenden Kinn ist schon sicher getroffen.

Es findet sich zu dieser Epoche häufig nebeneinander auf ein und demselben Blatte die Hauptperson, der König, in voller Modellhaftigkeit im Profil, während die Personen seiner Umgebung bei konventioneller Dreiviertelansicht gelassen sind.

Couderc, Pl. XXVI. Jean Bauchant präsentiert dem König sein „Livre des voies de Dieu". König im Profil, Jean in Dreiviertelprofil.

Couderc, Pl. XXVIII. Jean Golein präsentiert dem König sein „Livre de l'information des princes". König porträthaft im Profil, Jean und sein Begleiter schematisch im Dreiviertelprofil.

Eine höhere Stufe der Gattung wird mit den Profilbildnissen des Herzogs von Berry erreicht. Obwohl die reine Seitenansicht sich einem Umgehen der Modellierung vergleichsweise günstig erweist, ist hier die Form bei aller Zartheit der Schattengebung eindringlich herausgearbeitet. Ein weiterer Fortschritt ist darin zu erkennen, daß, während in früheren Fällen öfters noch die Zweidrittelansicht des Körpers zum reinen Profil des Gesichts im Widerspruch stand, Kopf und Gestalt jetzt gern gleichmäßig von der Seite gegeben werden.

Profilbildnisse des Herzogs von Berry: 1. Stufe. Um 1390. Heures de Milan. Hand des sog. „Maître du Parement de Narbonne". Abb. G. H. de Loo, Heures de Milan, Planche V. Auf gleicher Höhe wie die Profilbildnisse Karls V. und seiner Gemahlin auf dem Parement de Narbonne.

2. Stufe. Etwas vor 1401. Jacquemart des Hesdin. Brüssel, Ms. 11060. Abb. Dvořàk, Wiener Jhb. XXIV 1903, S. 269, Fig. 40. Gegensatz zwischen dem Profil-Herzog und den Dreiviertelprofil-Heiligen. Eine mehr naturalistische Modellierung beginnt.

3. Stufe. Um 1410. Chantilly, Les très riches heures. Monat Januar. Abb. Dvořàk, Wiener Jhb. XXIV 1903, S. 282, Fig. 44. Fierens-Gevaert, Ren. sept., S. 117. Bei reiner Profilstellung ist der Kopf plastisch reich gestaltet.

Es ist zu bemerken, daß auch in dieser fortgeschrittenen Zeit neben den hochnaturalistischen Profilen der fürstlichen Hauptpersonen Dreiviertelansichten von ganz schematischer Art vorkommen.

Couderc, Pl. LVIII, 2. Pierre Salmon (konventionelles Dreiviertelprofil) présentant son ouvrage à Charles VI (Profilporträt) en présence de Jean sans Peur (Profilporträt. s. o.).

Vom Anfang des 15. Jahrhunderts an erlaubt es das Vorhandensein von Originaleinzelporträts, die Untersuchung nach den Abschweifungen in die Gebiete der Kopialarchäologie und Miniaturmalerei wieder in gewohnte Gleise zurückzuführen. Hierher gehört das Bildnis Ludwigs II. von Anjou (Paris, Bibl. nat. Couderc, Pl. LXIX. Um 1412), wie das Johanns des Guten ein ins Profil gestelltes Brustbild und prinzipiell in nichts über die letztgenannten Miniaturporträts hinausgehend. „Weiter konnte das Profilbrustbild nicht geführt werden, die in ihm enthaltene Aufgabe ist hier endgültig gelöst.[1])

1) Westendorp, Französ.-niederl. Porträttafel, S. 71.

Das allmähliche Verlassen des Profilschemas und der Übergang zur Dreiviertelansicht unter voller Bewahrung alles charakteristisch Porträtmäßigen ist gut zu verfolgen an den verschiedenen Darstellungen von Ludwig von Anjous Zeitgenossen Jean sans Peur. Seine Bildnisse lassen sich auf drei Typen zurückführen: Typ 1. Chantilly, Musée Condé. Kopie eines nach dem Leben angefertigten Profilporträts von einem burgundischen Künstler. Typ 2. Paris, Louvre. Die Büste ist in Dreiviertelansicht gestellt, während der Kopf bei dem scharfen Profil des älteren „spätgotischen" Typus verbleibt.

Trotz Dvořàks Meinung (Wiener Jhb. XXIV 1903, S. 304), das Porträt stimme mit den beglaubigten Darstellungen des Herzogs nicht überein, sondern stelle einen Prinzen aus dem Hause Valois vor, glaube ich mit Westendorp (S. 71) und Rubbrecht (S. 10) an die Identität.

Typ 3. Antwerpen. Zum erstenmal verschwindet die mittelalterliche Anordnung, der Kopf wird wie der Körper ins Dreiviertelprofil eingestellt. (Kopie des Antwerpner Typus: Paris, Bibl. nat., Coll. Gaignières, ob. 10, fol. 26.)

Ehe wir die „Profilepoche" ganz verlassen, scheint es am Platz, auf ihre Entstehungsgeschichte einzugehen. Nach dem Vorgang Dvořàks, der die französischen Künstler unter Karl V. von Frankreich einfach die Elemente der italienischen — vornehmlich der giottesken — Malerei in die traditionelle Kunst einfügen läßt, führt Westendorp auch das Profilporträt auf transalpine Vorbilder zurück.[1]) Der Umweg erscheint nicht unbedingt erforderlich, wenn man bedenkt, daß jede primitive Malerei zunächst nach der Seitenansicht greift, in der Voraussetzung, daß sich in der Fläche eben Flächenhaftes leichter als Tiefendimensionales darstellen lasse. Beim Problem des Bildnisses kommt dazu, daß ein Profil auch mit wenig Modellierung ähnlicher werden kann als ein Facebild. (Profilporträts in der ägyptischen und griechischen Reliefkunst.) Wie dem auch sei, sicher ist, daß die französischen Künstler die italienischen hier qualitativ bald weit übertreffen: „Wie schematisch ist das beste italienische Porträt aus dem Trecento mit den beiden Bildnissen

1) Westendorp, Französ.-niederl. Porträttafel, S. 62.

des Herzogs von Berry . . . verglichen!“[1]) Sicher ist ferner, daß die französischen Porträttafeln ihrerseits auf die norditalienische Kunst eingewirkt haben: Pisanellos flach behandelte Bildnisse mit der sorgsamen Führung der Profillinie danken ihre Form Werken wie dem viel zitierten Jean le Bon in der Bibliothèque nationale.[2])

Zum Schluß bleibt zu bemerken, daß in den Bildnissen der knieenden Stifter auf Altarstücken sich dieselbe Entwicklung von der konventionellen Dreiviertelansicht zum individuellen Profil vollzieht wie in den Miniaturen und Einzeltafeln.

Um 1345. Holländische Schule. Epitaph der Herren von Montfort. Amsterdam, Ryksmuseum. Dreiviertelansichten.

Um 1380. Parement de Narbonne. Paris, Louvre. Stifter Profilporträts.

Nordniederl. Meister des 14. Jahrhunderts. Kruzifixus mit dem Stifter Hendrik de Ryhn. Antwerpen, Mus. Stifter im Profil.

Um 1400. Französischer (bayerischer?, nürnbergischer?) Meister. Diptychon. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Rechter Flügel: Christus als Schmerzensmann mit Maria; der geistliche Stifter knieend im Profil.

Dem Bellechose zugeschr. Kruzifixus mit betendem Mönche. Paris, Louvre Nr. 1049. Der Stifter im Profil.

Bei zurückgebliebenen Meistern kommen freilich noch spät rein schematische Dreiviertelporträts von Stiftern vor.

Beispiel: Epitaph der Yolande Belle. Ypern, Hospice Belle. Um 1420.

Die Eycks und ihre Nachfolge.

In dem Bildnis Johanns ohne Furcht in Antwerpen war zwar, wie wir oben gesehen, der Kopf mit dem Körper ins Dreiviertelprofil gedreht worden, aber nur ganz vorsichtig, so daß die Nasenspitze den Umriß der hinteren Gesichtshälfte überschneidet, d. h., daß die Nase immerhin noch fast in reiner Seitenansicht steht. Das hier zaghaft angeschnittene Problem wird erst im Umkreis der Eycks voll gelöst.

---

1) Dvořàk, Wiener Jhb. XXIV 1903, S. 268.

2) Vgl. K. Zoege von Manteuffel, Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona. Dissert. Halle 1909, S. 105.

Auch die von Westendorp (S. 74 ff.) zusammengestellten Kopien, deren verschollene Originale man sich in den zwanziger Jahren — d. i. vor Jans datierten Stücken — entstanden zu denken hat, stehen mit den Namen der großen Brüder mehr oder weniger im Zusammenhang.

1. Bildnis der Michelle de France, ersten Gattin des Philippe le Bon von Burgund. Entstanden vor ihrem Todesjahr 1422. Kopie bei Succa. (Abb. Weale, Hubert and John van Eyck.)

2. Bildnis der Bonne d'Artois, zweiten Gattin des Philippe. Kopie in der Coll. d'Arras, gemalte Kopie im Depot des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin.

3. Isabella von Portugal, dritte Gattin des Philippe. Succa, fol. 7. (Abb. Weale.)

4. Jakobäa von Bayern. Succa, fol. 7. Dem Aussehen der Fürstin nach vom Anfang der zwanziger Jahre. Später wohl das Urbild der — ebenfalls Dreiviertelprofil zeigenden — Porträts der Jakobäa in Arras (fol. 36. Photo Giraudon 309) und Kopenhagen, Gem.-Gal. Die Kopenhagener Kopie nach der Ansicht G. Glücks von Mostaert angefertigt. Vgl. den Typus einer Frankfurter Zeichnung (Abb. Albertinapublikation Nr. 338) und einer Tafel im Depot des Wiener Hofmuseums.

Jan van Eyck mußte von der reinen Seitenansicht abgehen, wenn nicht auf dem Boden malerischer Tradition, so als Nachfahr und Erbe der burgundischen Bildnisskulptur. Die Plastiker hatten in ihren vollrunden Werken Profil und Face zugleich geben können, der Maler, der sich als ein mit der Fläche Arbeitender zu entscheiden hat, wählt eine zwischen den beiden Hauptansichten gelegene Spielart, die ihm von den Vorzügen beider am meisten zu vereinen scheint: das Dreiviertelprofil. Die Nase wird freiplastisch in Verkürzung gegeben als Mittelpunkt des nun in seiner ganzen Einheit erscheinenden Gesichtsbaus, doch ist die Linie des Nasenrückens weiter klar und sorgsam durchgeführt. Dazu kommt der Umriß der abgewandten Gesichtshälfte, der mit seinen charakteristischen Einkurvungen an Augenhöhle und Wange dem reinen Profilkontur an Ausdrucksfähigkeit nichts nachgibt, zumal Jan es liebt, die dem Beschauer zugekehrte größere Seite in Schatten zu legen, den Kontur der abgewandten dagegen in vollem Licht deutlich zu zeichnen.

Mit der durch das Dreiviertelprofil bedingten Wendung des

Modells zu dem Beschauer hin tritt als ein Neues die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kopf- und Blickrichtung auf. Der in die reine Seitenansicht Eingestellte kann nicht anders als auch nach der Seite sehen, er geht an uns vorüber, ohne Notiz von uns zu nehmen. Jan van Eyck behält in seinen gesicherten Werken den dem Profilbild eigenen Blick seitwärts ins Leere bei — mit der einzigen Ausnahme des Gattinnenporträts in Brügge. Die Tafel steht zeitlich am Ende der Eyckschen Bildnisreihe. Während der Meister auf allen älteren Werken die Dreiviertelansicht streng gewahrt hatte, nähert er sich hier dem Enface, das „den Vorteil einer reicheren Bewegung“[1]) gibt, und richtet den Blick seines Modells auf den Beschauer zu. Dennoch ist — wie schon Voll[2]) bemerkt — die Dargestellte kaum in engere Beziehung zu dem Publikum gesetzt, als Jans frühere abgewendete Modelle es waren: ihre Augen sehen ruhig aus dem Porträt heraus, ohne aufdringlich den Blick des Beschauers zu suchen. Anders liegt der Fall in einer Gruppe von Bildern, bei denen die Autorschaft Jans noch immer nicht gesichert scheint: in dem Berliner Nelkenmann, dem Jan de Leeuw in Wien und dem Londoner Mann mit dem Turban. Der — vergleichsweise — en face gegebenen Gattin Eycks in Brügge kam der nach vorn gerichtete Blick zu, bei den genannten drei Männerporträts kreuzen sich die scharf nach rechts in die Ecke gerückten Augen mit der ebenso deutlich nach links orientierten Kopfhaltung; der Ausdruck bekommt das — vorhin vermißte — Suchende.

> Aus dem Dualismus zwischen Kopf- und Blickrichtung allein wird sich jedoch Definitives für die Entstehungszeit oder gar den Künstler nicht schließen lassen, zumal die Möglichkeiten des Jan van Eyck so schwer in Grenzen zu fassen sind, daß man besser tut, mit Entwicklungstheorien erst für die Zeit nach seinem Tode einzusetzen.

Im großen und ganzen bleibt das Dreiviertelprofil mit Übereinstimmung zwischen Kopf und Blick die Norm für Einzel- wie Stifterbildnis des gesamten 15. Jahrhunderts. Beim reinen Profil wird in wenigen Ausnahmen verharrt: der Meister von Flémalle gibt es noch

1) Voll, Jan van Eyck, S. 28.
2) Voll, Jan van Eyck, S. 29.

in dem Donator des sehr frühen Kreuzabnahmealtars (Orig. verloren. Kopie in Liverpool. Orig. nach Hulin[1]) noch vor 1430 anzusetzen) und dem Stiftermönch der Madonna von Aix (bei Voll, S. 95/96, dem Flémaller abgesprochen).

Die Profilbildnisse des Justus van Gent sind von italienischen Vorbildern abhängig (Porträt des Federigo von Urbino. Rom, Palazzo Barberini).

Die Ausschließlichkeit der Dreiviertelstellung im Porträt, bei Jan van Eyck nur eine selbstverständliche Emanation seines Gesamtwesens, überrascht bei Roger van der Weyden, der in der idealen Kunst gerade der Seitenansicht die höchsten Offenbarungen des Schönen abgewinnt. (Magdalena auf der Kreuzabnahme des Prado. Detailabb. Heidrich 33.) Eine gewisse Absichtlichkeit in Rogers Vermeiden des Profilporträts erhellt beispielsweise daraus, daß er den vielgemalten Fürsten Lionello d'Este als einziger seiner Darsteller in die Dreiviertelansicht rückt, obwohl der Typus des Ferraresen seine Sonderheiten im Profil weit eindringlicher entfaltet.

> Italienische Profilporträts des Lionello: 1. Antonio Pisano. Bergamo, Galerie Morelli. Vgl. Manteuffel (S. 41), der das Profil des Fürsten mit den vorspringenden Knochen über und dem scharfen Absatz unter den Augen, der großen Nase mit dem zwiefach geschwungenen Rücken, und der sinnlich weichen vorgeschobenen Unterlippe als besonders charakteristisch betont. 2. Orioli. London, National Gallery. 3. Oberitalienische Schule. Madonna, von Lionello angebetet. Paris, Louvre. Ferner Medaillen von Pisanello.

Divergenzen zwischen Kopf und Augenstellung sind in Rogers Porträtwerk nicht zu verzeichnen, doch hält beispielsweise die junge Frau des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums ihren Blick ruhig starr auf den Beschauer geheftet.

Das Herausschauen aus der Tafel wird bei Petrus Cristus begünstigt durch eine gewisse Neigung zum Enface — Edward Grimston, London, und Lady Talbot, Berlin — beide in deutlichem Anschluß an Jan van Eycks spätes Brügger Frauenporträt. Ebensowenig wie bei Jan attackiert hier der Dargestellte das Publikum, vgl. schon Hotho

1) „Sur la date de quelques oeuvres du maître de Flémalle."

über die Berliner Tafel: „Der Blick der braunen, chinesisch geschlitzten Augen ist, wenn nicht umflort, doch mehr nach innen als außen gezogen.“[1]) Selbst bei diesen Einschränkungen bleibt die Blickwendung gegen den Betrachtenden zu — wie bereits gesagt — im niederländischen Quattrocento selten. Sie findet sich gar nicht bei Dirk Bouts und Hugo van der Goes und nur einmal bei Memling (Niccolo Spinelli. Antwerpen).

Das 16. Jahrhundert.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt mit Quentin Massys eine neue Neigung zur „Frontalität“ auf, d. h. jener Darstellungsweise, die nur die Ansicht ganz von vorn oder ganz von der Seite zuläßt. Des Meisters Wiener Kleriker (Liechtenstein-Galerie) ist bei allem Vermeiden starrer Symmetrie regelrecht en face aufgenommen, ebenso sein Theophrastus Paracelsus (Kopie im Louvre, Rubenskopie in Brüssel, vgl. das Kapitel „Der Hintergrund“). Das — nur in gestochener Kopie erhaltene — Selbstporträt Quentins hat den Kopf ins reine Profil eingestellt.

> Man denkt an die Nachricht des Vasari, die meldet, wie Simone Martini sich bei seinem Eigenbildnis zweier Spiegel bedient hätte, um seinen Kopf im Profil geben zu können (Vasari, ed. Milanesi I, p. 258).

Weniger als im eigentlichen Bildnis überrascht das Rückgreifen auf die Hauptansichten in den zwar im einzelnen auf Porträtstudium beruhenden, doch in ihrer Gesamtauffassung eher sittenbildlich gefärbten Schöpfungen des Meisters. Der Zeitgenosse des Dürer und Lionardo mußte in seinem Bemühen, alle Möglichkeiten menschlicher Gesichtszüge zu erschöpfen, wieder auf die Urrichtungen stoßen, die mehr von physiognomischer Absonderlichkeit zu enthüllen imstande sind als die mildernde Dreiviertelstellung. Ein Beispiel für streng symmetrische Vorderansicht gibt der eine der betenden Heuchler in der Galerie Doria (Rom); für reine Seitenaufnahme der Greisenkopf bei Madame André (Paris), eine Studie nach lebendem Modell zu einer Komposition in der Art des Doriabildes. Das von dem hellen Grund klar abgehobene Profil des greisen Mannes mit der

1) Hotho, Malerschule Huberts van Eyck II, S. 227.

dicken, nach unten gebogenen Nase und wulstig herabhängenden Lippe erscheint als die beste Unterlage für ein dem neuen Zeitgeschmack entsprechendes karikiertes „Idealporträt".

In Dreiviertelansicht, doch dem Profil so weit angenähert, daß die Nase den Kontur der abgewandten Gesichtshälfte überschneidet, gibt sich das — einst zu einem Doppelbild sich zusammenfügende — Gelehrtenpaar Erasmus-Ägidius (vgl. das Kapitel „Der Hintergrund"). Die Köpfe sind einander zugekehrt, der Blick des — allein im Original erhaltenen — Ägidius richtet sich lebhaft sprechend an den Freund. Durch die Wendung der Köpfe und besonders der Augen sind die Dargestellten in Beziehungen zueinander gebracht, die man als Ansatz zu einer Handlung deuten muß. Das eigentlich Porträtmäßige wird abgeschwächt zugunsten des bei Quentin Massys stets durchschlagenden genrehaften Moments.

In dem Erasmusporträt mit der annähernden Seitenansicht findet Quentin sogleich die dem Rotterdamer gemäße Formel. Holbein adoptiert in seinen völlig ins Profil gestellten Erasmusporträts von 1523 (Paris und Basel) die Anordnung des älteren Meisters — vielleicht nicht ohne Wunsch des Porträtierten selber. Eine Zeichnung nach Erasmus von Dürer, dat. 1520 (Paris, Bonnat), zeigt, wie die charakteristischen Züge des Gelehrten in der hier gewählten Faceansicht sich verwischen. In einem Stich von 1526 geht auch Dürer auf die Quentin-Holbeinsche Seitenansicht als die allein befriedigende Lösung zurück. Vgl. Haarhaus, Bildnisse des Erasmus von Rotterdam, und A. Machiels, Les portraits d'Érasme.

Auch aus dem Einzelporträt ist mit dem regungslos zur Seite orientierten oder still in sich versenkt nach vorn gerichteten Blick die rein bildnismäßige Ruhe geschwunden. Quentins „Knipperdolling" in Frankfurt hat die Augen von dem vor ihm liegenden Buch erhoben, sein nach links gekehrter Blick scheint auf eine von außen kommende Störung zu reagieren. Während der Kopf, den Augen folgend, mit zur Seite gedreht ist, verharrt der Oberkörper in der ursprünglichen Facestellung.

In den physiognomischen Neigungen sowie dem genrehaften Zug dem Massys verwandt erscheint der jüngere Nordniederländer Lucas van Leyden. Seine Vorliebe für reine Ansichten äußert sich

deutlich in den Bildniszeichnungen: drei Brustbildern junger Männer, die alle gerade von vorn aufgenommen sind (Stockholm. Dat. 1521. Abb. Albertinapublikation; Paris, Louvre. Dat. 1521. Abb. Bouchot, Portraits aux crayons; Leyden, Smlg. Dr. Dozy) und einem gleichfalls fast frontalen Frauenkopf in Weimar. (Dat. 1521. Abb. Publikation der Prestelgesellschaft. Frankfurt 1912. I. Serie, Nr. 25.)

> Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß Lucas van Leyden als der einzige Niederländer des Cinquecento erscheint, von dem uns bildmäßige Porträtzeichnungen überkommen sind. Der Meister der Bildniszeichnung jener Zeit ist Dürer, und es gibt zu denken, daß drei der oben genannten Lucasblätter das Datum des Jahres tragen, in dem Dürer in den Niederlanden weilt und sicherer Überlieferung nach mit Lucas zusammentrifft: 1521. Die Beeinflussung des Leydeners durch den Nürnberger auch auf diesem Gebiet erscheint nicht unwahrscheinlich, zumal Dürer als Physiognomiker in seiner Bildniszeichnung gleichfalls reinen Ansichten zuneigt.

Nur in Kopie erhalten (Amsterdam, Ryksmuseum) ist ein genremäßiges Allianzporträt des Meisters: zu den Seiten eines Tisches sitzen Mann und Frau einander gegenüber, jung, in reicher Tracht, die Karten ziehend, doch sich in die Augen blickend. Köpfe wie Figuren sind in Seitenansicht eingestellt. Durch die Wappen lassen sich die Dargestellten als Cornelius Blyenburgh und seine Gattin Catharina Schogte identifizieren.

Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts flaut das physiognomische Sonderinteresse ab, die Dreiviertelprofilstellung gelangt von neuem zur unumschränkten Herrschaft. Dagegen wird von dem zur Handlung zugespitzten Porträt der Massysepoche etwas herübergenommen: der Blick, der in direkter Kontrastbewegung zu Kopf und Körper Kontakt mit dem Beschauer zu gewinnen sucht. Für die Gattung des auch sonst genrehafte Züge aufweisenden Einzelbildes wird er fast obligat (Hemessen. Goldwägerin. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, und Spinettspielerin. Brüssel, Coll. Cardon; Marinus. Bildnis eines Kaufmanns. Paris, Coll. Porgès), doch findet er sich ebenso im reinen Porträt. Eine gewisse Vorliebe für übereinstimmende Kopf- und Blickrichtungen bewahrt sich der — im Bildnis gern konservativ-solide — Gossaert.

Ausnahmen mit Divergenz zwischen Kopf und Blick im Werk des Gossaert: Jünglingsporträt. Richmond, Coll. Cook; Floris van Egmont. Amsterdam, Ryksmuseum; Frank van Borsselen. Antwerpen; Jacqueline de Bourgogne. London; Kinder Christians von Dänemark. Hampton Court; Kleines Männerporträt. London; und der unter den genannten allein aufdringlich herausschauende Mann im Pariser Privatbesitz (Coll. Kleinberger).

Es entspricht noch ganz quattrocentistischem Empfinden, wie in seinem frühen Doppelporträt in London Mann und Frau aneinander vorüber in die Ferne schauen — jeder mit den Augen genau die Richtungsachse von Kopf und Büste wahrend.

Auch Orleys Gestalten wenden den stets ein wenig schielenden Blick ihrer geschlitzten Augen meist zur Seite.

Ausnahmebeispiele mit Blick auf den Beschauer: Dr. Zelle. Brüssel, und Carondelet. München, Alte Pinakothek, bei denen jedoch auch die Köpfe der Vorderansicht sich nähern.

Dagegen greift in den nördlichen Gebieten Jakob Cornelisz die neue Anordnung auf: sein alter Mann im Ryksmuseum hat den Kopf so stark nach links gedreht, daß es in allen Gelenken kracht, mit gleicher Intensität sind dann die Augen nach rechts herumgeworfen. Eine kaum minder stoßhafte Kreuzung zwischen Kopf und Blick zeigen die Eheleute des Rotterdamer Boymans-Museums. Selbst auf das Gebiet des Andachtsgemäldes, das ein dem heiligen Gegenstand zugewandtes in sich gekehrtes Schauen gebieterisch zu fordern scheint, wird das Lieblingsschema des Meisters übertragen: beide Stifter des Antwerpener Madonnenaltars sehen den Beschauer forschend an. (Ebenso das Männerporträt in Wien, Galerie Liechtenstein, und die — nicht porträthafte — Salome im Haag.) Die Anordnung der herausblickenden Augen erbt weiter auf Jakobs Schüler Jan van Scorel, der nur die Pupillen noch weiter in die Ecken rückt, um — unter Verzicht auf den perspektivisch korrekten Eindruck — ein Höchstes von Lebendigkeit zu erzielen. Wieder leidet darunter die objektive Porträthaftigkeit, es kommt ein fast anekdotischer Zug in die Köpfe: so scheint die Geliebte des Meisters, Agathe van Schönhoven (Rom, Galerie Doria), sich schelmisch herausfordernd mit dem Beschauer abzugeben, und in dem gesucht

ernsten Auge des sonst noch so jungenhaft frischen „holländischen Gelehrten" Andreas Cauter (Bergamo) steht das ganze Lebensschicksal des Wunderkindes zu lesen.

Andere Beispiele für besonders lebhaft auf den Betrachtenden gewandten Blick bei gegensätzlicher Kopfrichtung: Bildnis des Herman von Lockhorst. Herdringen; Männerporträt. Berlin, Kaiserliches Schloß; Männerporträt. Prag, Rudolfinum.

Von Scorel pflanzt sich das Schema auf seinen Schüler Maerten van Heemskerck fort, der vergebens sucht, den müden schläfrigen Ausdruck seiner Porträtierten durch das bekannte in die Ecke Rücken und scharfe Herausschauen der Augen zu überwinden (Porträt seines Vaters. New-York; Porträts des Herrn Wilhelm von Lockhorst und seiner Gemahlin. Herdringen).

Der Wunsch, das Porträt um jeden Preis zu beleben, läßt die Künstler zu noch stärkeren Mitteln greifen. Während bisher nur von Bildern mit Zwiespältigkeit zwischen Kopf- und Blickrichtung die Rede war, ist zur gleichen Zeit ein Typus mit dreifacher Zickzackbewegung zu verzeichnen. Er findet sich vornehmlich im Kreise des Meisters des Todes Mariae und zwar in einer Gruppe von Werken, die von des älteren Cleve Art zu der seines jüngeren Namensgenossen in fast lückenloser Stufenfolge herüberführen. Eher dem älteren Meister zugehörig erscheint ein bärtiger Mann im Louvre; er hat den Körper nach links, den Kopf nach rechts orientiert, die Augen schauen geradeaus auf den Beschauer. Der — ein wenig später, d. h. mitten inne zwischen den beiden Künstlern einzuordnende — Jüngling in Nantes variiert die Dreiteilung dahin, daß er den Rumpf in frontaler Ruhe verharren läßt und dabei den Kopf nach links, die Augen nach rechts wendet (ein ähnliches drittes Beispiel in den Magazinen des Wiener Hofmuseums).

Die Vorbilder für das — im Norden stets gezwungen wirkende — dreifache Zickzack sind in Italien zu suchen, im Umkreis des Giorgione und Tizian. Vgl. besonders das Nantesporträt mit Tizians Männerbild im Louvre (Abb. Klassiker der Kunst. Fischel, Tizian, S. 35).

Nachdem die ersten Jahrzehnte des Cinquecento sich dergestalt um Momentanisierung, ja fast um Dramatisierung des Porträts bemüht

hatten, tritt von den dreißiger zu den fünfziger Jahren deutlich eine Beruhigung ein; es kommt mehr Gleichgewicht in die Anordnung, der Kopf wird möglichst in die Mittellinie des Bildes eingestellt. Vor allem aber äußert sich die gewandelte Empfindung in einer erneuten Neigung zum Frontalen: Kopf und Körper werden am liebsten in aufrechter Haltung direkt von vorn gegeben. Als Hauptvertreter dieser Darstellungsweise erscheint der Deutsche Hans Holbein d. J., dessen Bestreben in seiner reifen Zeit deutlich darauf gerichtet ist, bleibende Form an Stelle des vorübergehenden Momentanausdrucks zu setzen.

Beispiele für frontalsymmetrische Anordnung von Kopf und Körper bei Holbein: Männerporträt von 1533. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 586b; Cyriacus Kale, 1533. Braunschweig; Moretto, 1534. Dresden; Derick Berck, 1536. Petworth, Coll. Lord Leconfield; Anna von Cleve, 1539. Paris; Heinrich VIII., 1540. Rom, Gal. Corsini; usw. (Abb. Klassiker der Kunst. Ganz, Holbein).

Holbeins Spätwerke sind, wie gesagt, nur hervorragende Beispiele einer Tendenz, die sich in diesen Jahrzehnten allgemein äußert, auch bei Künstlern, die von dem Baseler Meister kaum gelernt haben können. Verwandtes Streben nach Frontalität zeigen in Deutschland die späten Dürerschüler Georg Pencz und H. v. Kulmbach (Männerporträt, ehem. Hamburg, Smlg. Weber), der Kölner Bartel Bruyn (Männerporträt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 588), wie der Bayer Mülich (Männerporträt von 1540. München, Pinakothek Nr. 301). In Italien ähnliches bei dem Florentiner Bronzino. In den Niederlanden findet sich die gleiche Erscheinung zunächst im Umkreis des Jan van Scorel; ein dem Meister nahestehendes Männerbrustbild im englischen Kunsthandel (1910 bei Colnaghi, London) gibt den Dargestellten rein von vorn wieder unter starrer Beobachtung der Symmetrie. Häufiger stellt der Meister nur den Kopf seines Modells in die volle Faceansicht ein und sichert dem Körper durch eine leise seitliche Wendung die Freiheit der Bewegung (Männerporträts in Budapest, Coll. Kileny; in Wilton House, Coll. Lord Pembroke; in Wiesbadener Privatbesitz). Ein im Umriß holbeinisch stilles ganz von vorn gesehenes Frauenporträt des Berliner Kaiser-Friedrich-

Museums gehört der späten Nachfolge Scorels an. (Früher „Heemskerck", von Friedländer[1]) „Moro" genannt.) Die gleiche Neigung zum Frontalen eignet einer auch sonst zusammengehörigen Gruppe, die eine frühere Zeit — hauptsächlich eben wegen dieses durchgehenden Merkmals — unter der Sammelmarke Hans Holbein rubriziert hatte. Karl Justis[2]) Taufe der Bilder auf den Namen Joos van Cleve d. J. erwies sich bei eingehendem Vergleich mit des Künstlers beglaubigten Werken als unhaltbar (vgl. Friedländer, Berl. Galeriew., S. 36; Cohen, Zentralblatt 1909, S. 260), es spaltete sich von dem „echten Cleef", dem Meister der Windsor-Bildnisse, zunächst ein neuer „Pseudocleef" ab. Alle Bildnisse des — bisher noch nicht einmal fest lokalisierten — Anonymus zeigen das Modell annähernd en face, doch ist innerhalb dieser Anordnung wiederum die Beweglichkeit gewahrt. Symmetrische Frontalstellung im Holbeinschen Sinn zeigen von den Werken: das Bildnis eines jungen Mannes in Antwerpen und der Kanzler Carondelet der ehem. Smlg. Duchâtel; in dem zweiten Fall ist der Gedanke direkter Beeinflussung vielleicht nicht ganz von der Hand zu weisen.

> Der Carondelet Duchâtel (jetzt bei Mrs. Havemeyer, New-York) stimmt im Kopf ganz genau mit dem Orleyporträt des Kanzlers in München überein, überragt es aber qualitativ so stark, daß er unmöglich als Replik danach bezeichnet werden kann. Sollten nicht beide auf eine nach dem Leben gefertigte Zeichnung Holbeins zurückgehen? Die Annahme eines solchen Vorbildes würde außerdem bei dem Münchener Stück die Zwiespältigkeit zwischen dem bedeutsam angelegten Kopf mit seiner haarscharfen Führung der Hauptlinien und dem flau behandelten gleichsam nur an den Kopf angeschobenen Körper erklären. Ebenso würde es verständlich, daß das Werk eines so schwachen Porträtisten wie des Orley jahrzehntelang fast unbeanstandet unter den größten Meisternamen hat gehen können (früher Hans Holbein genannt, noch von Cohen [Metsys, S. 86] nach dem Vorgang Scheiblers dem Massys selber zugeschrieben).

Um die Zeit der Jahrhundertmitte bevorzugt auch Pieter Pourbus die Darstellung von vorn, die er in seiner späteren Epoche zugunsten des Dreiviertelprofils wieder aufgibt.

---

1) Berl. Galeriew., S. 44.

2) Pr. Jhb. XVI 1895, S. 13ff.

Beispiel eines reinen Frontalporträts bei Pieter Pourbus: Bildnis des Jean Fernagant. Brügge, Städt. Mus. Datiert 1551. Annähernd frontale Porträts bei Pieter Pourbus: Bildnis des R. Sidney. Amsterdam, Ryksmuseum; Bildnis des Joris van der Heede. Rotterdam, Boymans Museum.

Überhaupt verliert sich die Vorliebe für reine Faceansicht im letzten Drittel des Jahrhunderts wieder allgemein: Antonio Moro wie die Keys kennen nur die halbseitlichen Wendungen. Während bei den Frontalporträts der Holbein-Generation der Blick ruhig und geschlossen geradeaus gerichtet gewesen war, rückt jetzt das Auge wieder in die Ecke und gibt dem Ausdruck von neuem etwas zugespitzt Stechendes.

Ergebnis.

Die Entwicklungsreihe vom Anfang bis hierher würde sich kurz folgendermaßen darstellen: Das frühmittelalterliche konventionelle „Bildnis" gibt den Porträtierten von vorn oder in Dreiviertelansicht wieder. Mit dem Hinzutreten persönlich charakteristischer Züge kommt die reine Profilansicht auf, die bis in die Anfänge des 15. Jahrhunderts die bevorzugte ist. Im Umkreis des Jan van Eyck vollzieht sich sodann der weitere Fortschritt zum individuellen Dreiviertelprofilbildnis, bei dem die Drehung gern so weit geführt wird, daß die vorspringenden Teile den Kontur des Gesichts nicht überschneiden. Damit ist der Typus gefunden, der für die gesamte niederländische Malerei aller Zeiten herrschend bleiben sollte. Das reine Profilporträt behält seine Bedeutung nur für die physiognomische Studie bei — Epoche der Physiognomiker Quentin und Lucas. Dies ist besonders zu betonen im Gegensatz zu Italien, wo es noch in der zweiten Hälfte des Quattrocento die führende Rolle spielt. Jacob Burckhardt erklärt die italienische Vorliebe für das Profil aus dem Einfluß der dort „über Gebühr den Ton angebenden" Porträt-Medaille[1]; Wörmann erinnert daran, daß die Stifter auf Altarblättern meist in Seitenansicht erscheinen.[2] Doch scheint der Grund tiefer zu liegen: in Italien interessiert mehr der klar geführte Umriß; in

1) Burckhardt, Das Porträt, S. 245.

2) Wörmann, Ital. Bildnismalerei, S. 23.

den Niederlanden das stereometrische Verhältnis der verschiedenen Schichten des Gesichts, wie sie sich vor- und hintereinander aufbauen (vorspringende Nase, zurückweichende Stirn und Wangen, vorspringende Backenknochen, eingesenkte Augenhöhlen usw.) und das Licht, das in wechselnder Brechung auf sie trifft; die reliefmäßig-lineare Auffassung des Südens steht gegen die vollplastisch-malerische des Nordens. Das, wie gesagt, für die gesamte niederländische Bildnismalerei obligate Dreiviertelprofil wird noch einmal mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit abgewandelt und zwar in den dreißiger bis fünfziger Jahren des Cinquecento zum reinen Face; als Ursache erscheint eine durchgehende Neigung zur Ruhe und Sammlung in der Kunst jener Jahrzehnte, die wiederum ihrerseits als Auswirkung der „unerbittlich geraden" und „protestantisch-nüchternen" Allgemeingesinnung der Zeit gefaßt werden dürfte. Nach Abschluß dieser Epoche wird den halbseitlichen Wendungen wieder ihr volles Recht; doch kann freilich auf einer so fortgeschrittenen Stufe wie der nun folgenden von durchaus festen Normen nicht mehr die Rede sein: der Maler entscheidet jetzt die Wahl der Ansicht frei je nach dem vorliegenden Fall, wobei das Dreiviertelprofil die bevorzugte Lösung bleibt.

Ausnahmen: Bildnis des Bischofs Franz Sonnius. Antwerpen, Museum, um 1575. In reinem Profil. (Vgl. Antwerpener Museumskatalog unter Nr. 547.)

Porträt des Dirk Volkertsz Cornheert von Cornelis Cornelisz. Amsterdam, Ryksmuseum. Ganz frontaler Kopf.

Bei weitem minder klar lassen sich die Linien für die Entwicklung von Augenstellung und Blickrichtung ziehen. Der für das reine Profil selbstverständliche Blick zur Seite wird zwar anfangs im großen und ganzen auch für die Dreiviertelansicht beibehalten, doch setzen fast gleichzeitig mit dem Festlegen des Schemas schon seine Ausnahmen ein: der Blick aus der Bildtafel heraus auf den Beschauer ist im fünfzehnten Jahrhundert, wenn nicht häufig, so doch unbedingt zulässig.

Beispiele: Fragliche Eyck-Gruppe; Petrus Cristus; Memlings Medailleur in Antwerpen; Unbekannter Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bildnis der Margarete von York. Paris, Coll. Nardus.

Es folgt das Cinquecento, die Zeit, die nun allgemein „beide Augen und den freien Reichtum des Blicks verlangt".[1]) Übereinstimmung von Kopf und Blick erscheint jetzt als ein Mangel an künstlerischer Ökonomie: was die Drehung des Kopfes schon ausgedrückt hat, braucht das Auge nicht zu wiederholen; es sei denn, daß durch die doppelte Betonung ein besonders starker Eindruck vermittelt werden solle. Sonst dient der lebhaften Spannung und Zuspitzung des Porträts auf das Dramatische hin am besten Zwiespältigkeit der Richtungen von Blick und Kopf. Mit der Beruhigung der Gesamtanordnung des Porträts wird der Blick wieder stiller und der Wendung des Kopfes seltener entgegengesetzt. Das „eroberungssüchtig" den Beschauer suchende Auge des niederländischen Cinquecento ist als eine der deutlichsten Auswirkungen italienischen Einflusses anzusehen: im autochthon nordischen Bildnis ist der Blick nach innen gewendet, die Augen haben eine leicht divergierende Richtung, wie sie Leuten eignet, die lange weit hinaus über das Meer geschaut haben, ohne einen bestimmten Gegenstand darauf zu fixieren. Dieses „selbstlose, durch kein Einzelding interessierte Schauen"[2]) findet sich im 15. Jahrhundert schon bei Jan van Eyck, klarer noch in der frühen holländischen Kunst — bei Dirk Bouts und Geertgen von St. Jans. Nach der Zeit der absoluten Fremdherrschaft taucht gegen Jahrhundertwende zu wieder hie und da der alte, planlos in die Ferne schweifende Blick auf, um nicht mehr aus der niederländischen Bildniskunst zu verschwinden.

Beispiele für das Ende des 16. Jahrhunderts: Joos van Cleve. Frauenporträt. Berlin; Jünglingsporträt. Berlin; — Cornelis Cornelisz. Porträt des Dirk Volkertsz. Amsterdam.

Das Problem der Blickrichtung, über das auf dem Gebiet des Einzelbildnisses einiges hier zu ermitteln gesucht wurde, ist für das Gruppenporträt bereits von Aloys Riegl gelöst (Das holländische Gruppenporträt, s. o.). Er untersucht, der Wahl seines Themas entsprechend, nicht nur die Blickbeziehungen zwischen Porträtiertem und Publikum, sondern vor allem das Verhältnis der verschiedenen, auf einer Tafel dargestellten Personen zu einander. Seine Resultate

1) Burckhardt, Das Porträt, S. 246.

2) Riegl, Wiener Jhb. XXIII 1902, S. 83.

lassen sich insofern schwer auf das Gebiet des Einzelporträts übertragen, als bei Gruppendarstellungen die geforderte bildnismäßige Handlungslosigkeit am ehesten erzielt wird, wenn alle Dargestellten auf den Beschauer blicken: jede Beziehung zwischen ihnen würde sogleich zu einer vom Porträt ablenkenden Handlung führen, während umgekehrt beim Einzelstück nur das Verhältnis zum Beschauer als dem einzigen vorhandenen Kontrahenten eine genrehaft handlungsmäßige Note in das reine Bildnis hineinbringen kann.

Bei dieser Gelegenheit sei es mir erlaubt, zu Riegls Material ein wichtiges Stück hinzuzufügen, das unter die „Vorstufen des Gruppenporträts" und zwar an die erste Stelle, noch vor Geertgens Johanniter gehört. Dargestellt sind darauf die Mitglieder der Zunft der „großen Armbrust von Mecheln", rechts und links von ihrem Schutzpatron St. Georg in Reihen übereinander geschichtet, die beiden sich gegenüber stehenden Gruppen je von einem weiteren Heiligen angeführt. Alle Blicke sind zur Mitte, auf St. Georg gerichtet, als Zeichen der Gemeinschaft, des gemeinsam erstrebten Zieles. Im Gegensatz zu Geertgens Betonung der Isolierung des Individuums ist hier eine Zentralisierung des geistigen Geschehens durch das Mittel der Blickrichtung gesucht. (Antwerpen, Museum.)

Kopf- und Gestalt-Porträt.
Die Aufnahme und Gebärdung der Hände.

Die beiden Mutterkünste der Bildnisdarstellung — Plastik und Miniaturmalerei — geben den Porträtierten in ganzer Figur. Einesteils widerspricht es dem Empfinden der Gotik, für die der Mensch ein einheitliches, von einem einzigen Lebensimpuls erfülltes, von einem Bewegungsstrom durchflutetes Wesen darstellt, das Zusammenhängende durch einen willkürlich gewählten Einschnitt zu zerstücken. Andererseits verlangen die Aufgaben des 13. und 14. Jahrhunderts volle Ausführung der Gestalt: für das Gebiet der Skulptur das auf dem Sarkophag liegende Steinbild des Toten (Grabkirche von St. Denis) und die Porträtstatue am Kirchenportal — diese noch im engen Zusammenhange mit der Architektur (Karl V. von Frankreich und seine Gemahlin Jeanne de Bourgogne. Ehemals Paris, Église des Célestins; Philipp der Kühne und seine Gemahlin von Sluter in Dijon) —, für die Miniaturmalerei das beliebte Thema der Dedikation. Es handelt sich dabei selbstverständlich nicht um die Wiedergabe der individuellen Gesamterscheinung eines Menschen: die Gesichtszüge sind — wenigstens teilweise — dem Modell entlehnt, ebenso Einzelheiten der Kleidung, während der Körper in seiner ganzen Bildung, Hände, Füße und Struktur des Kopfes dem der Zeit geläufigen Schema folgen. Ebensowenig ist die Proportionierung die der Natur: das Haupt wird als der besonders auszuzeichnende Körperteil sehr groß, der Rumpf unverhältnismäßig klein gebildet. Mit der Blüte der Spätgotik schwindet aus den Gestalten allmählich der zusammenfassende Zug, Horizontalschnitte beginnen in den Bereich des Möglichen zu rücken, und Kopf oder Oberkörper können als selbständige Teile neben dem Ganzen bestehen. An diesem Punkt setzt die Bildnistafelmalerei ein; sie verzichtet von vornherein auf die Darstellung des Menschen in seiner

Gesamtheit und wählt nur den Ausschnitt, der dem Künstler in seiner neu entdeckten Fähigkeit, individuell Begrenztes scharf zu fassen, entgegenkommt. Eine feste Norm für die Größe des Ausschnittes wird noch nicht angenommen: Johann der Gute und Ludwig von Anjou (Paris, Bibl. nat.) sind reine Kopfporträts; nur als stützende Basis ist ihnen unten ein Stück Büste angefügt. Dagegen zeigt das Bildnis des Jean sans Peur im Louvre den Prinzen in Halbfigur, seine zierlich sich regenden Hände tragen wesentlich zum Eindruck der Tafel bei (vgl. die ganz ähnlich bewegten Hände des Fürsten auf der bekannten Dedikationsminiatur der Bibl. nat., Couderc, Pl. LXII — für das Fassen eines Ringes [Louvrebild] und das Empfangen eines Buches [Miniatur] müssen dieselben Ausdrucksmittel herhalten. Noch einmal die gleiche Gebärdung bei der gleichen Persönlichkeit: Couderc, Pl. LVIII).

Für das Thema des „Kopf- und Gestaltporträts" versagen die Bildnissammlungen von Arras und Brüssel, die sonst für Fragen formalikonographischer Art heranzuziehen waren. Der Kopist hält sich im Ausschnitt nicht streng an das Vorbild; er gibt oft nur den Kopf, wo ihm die Halbfigur vorliegt und umgeht so die Schwierigkeiten der Handgestaltung. Beispiele:

Arras, fol. 100 (Photo Giraudon 367). Antoine le Grand Bâtard. Nur Kopf; die Gemälde in Chantilly und Dresden Brustbilder mit Hand.

Arras, fol. 79 (Photo Giraudon 348). Isabeau d'Autriche. Brustbild ohne Hände; die — wohl auf denselben Typ zurückgehenden — Porträts in Wien (ehem. Ambraser Sammlung) und Dzikow (Graf Tarnowski) Halbfiguren mit Händen.

Arras, fol. 193/94 (Photo Giraudon 460/61). Jean de Wassenaer und seine Gemahlin Justine. Brustbilder ohne Hände; die Originale in Paris (vgl. Glück) und Würzburg Halbfiguren mit Händen.

Arras, fol. 106 (Photo Giraudon 373). Anne de Berghes. Brustbild ohne Hände; Original in Boston (Mrs. Gardner) Halbfigur mit Händen.

Die Festsetzung des Schemas vollzieht sich — wie auf dem Gebiet von Face und Profil — im Kreise der Eycks. Der von Jan van Eyck Porträtierte wird als Brustbild gegeben, seine Hände, die gern einen kleinen beweglichen Gegenstand fassen, sind in nahezu allen Fällen sichtbar; sie liegen neben- oder übereinander auf einer das Bild nach

unten zu abschließenden imitierten Fensterbrüstung oder auf dem Rahmen, der dann die Stelle einer Brüstung vertritt.

Beispiele für Eyckporträts mit Brüstungen: Porträt des sogenannten Timotheus in London; Männerporträt in Hermannstadt; Porträt der Herzogin Bonne d'Artois (Kopie nach dem verschollenen Original in den Magazinen des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin).

Aus der mittelalterlichen Praxis übernimmt Jan die auffallend kleine Bildung der Hände, sowie des ganzen Rumpfes; die Alleinherrschaft des Kopfes wird von ihm am stärksten unterstrichen in dem späten Brügger Bildnis seiner Frau, deren Hände so weit an den Rahmen herangeschoben sind, daß sie fast verschwinden: Jan arbeitet hier mit Rechnungen, wie erst die klassische Kunst sie wieder aufstellt (vgl. Wölfflin zu Raffaels Castiglione).[1])

Brustbilder ohne Hände bei Jan van Eyck: Bildnis des sogenannten Kardinals Santa Croce. Wien, Hofmuseum; Mann mit dem Turban. London, Nat. Gall.; dem J. v. Eyck zugeschrieben. Bildnis eines Mönches. Montauban; Männerbildnis. Philadelphia, Smlg. Johnson.

Die Anordnung der Eyckschen Bildnisse wird im wesentlichen vom Meister von Flémalle, von Roger und Bouts geteilt: das Brüsseler Porträtpaar des Flémallers gibt Brustbilder mit Händen, die auf dem die Tafel in ihrer Gesamtheit umfassenden gemalten Rahmen aufliegen; auf den Londoner Allianzbildern läßt die Frau ein weniges von ihrer Rechten sehen, der Gatte zeigt nur die Büste ohne Hand.

Knappe Büsten ohne Armansatz: die beiden Berliner Männerporträts des Flémallers.

Auch Roger kennt einzig das Schema des Brustbildes, doch verzichtet er — vor allem in den Frauenporträts — selten und ungern auf das klare Liniengefüge seiner hageren Finger.

Beispiele für Rogersche Frauenporträts mit Händen: Wörlitz, Gotisches Haus; Berlin; London; Paris, Smlg. Maurice de Rothschild.

Büsten ohne Hände: Männerporträt. Berlin, Smlg. von Kaufmann; Philipp der Gute. Madrid, Prado.

1) Klass. Kunst, S. 114, und Das Museum II, S. 46/7.

Ein Brustbild mit auf einer Rampe übereinandergelegten Händen ist das Londoner Männerporträt des Bouts. Ebenso gibt Memling seine Einzelbildnisse durchweg in der Form der Büste; er unterläßt in keinem — mir bekannten — Fall die Aufnahme zum mindesten einer Hand, die wieder häufig auf der obligaten Brustwehr ruht. Die von den Fingern gehaltenen Gegenstände sind noch ebenso wie zu Zeiten der Eycks unauffällig am Bildrand angeordnet, nur in einem einzigen Falle wird durch Hand und Attribut ein Kontakt zwischen Porträtiertem und Beschauer hergestellt: in dem Bildnis des Medailleurs Spinelli zu Antwerpen, bei dem auch bereits der Blick aus der Bildtafel heraus zu notieren war; der Medailleur sieht den Beschauer an und hält ihm dabei eine kleine Münze entgegen.

Dieselbe Beziehung zwischen Dargestelltem und Publikum findet sich in der Gruppe der nicht gesicherten Eyckporträts. Sowohl der Berliner Nelkenmann wie der Wiener Leeuw strecken ihre Attribute dem Beschauer entgegen und suchen dessen Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Die Handgebärdung findet sich dabei im Einklang mit der Gesamtanlage der Bilder: sie vollendet, was Kopfwendung und Blickrichtung schon eingeleitet hatten.

Die Stilisierung des Bildnisses nur auf Wirkung des Kopfes zu wird bei Memling dahin gemildert, daß neben dem Haupt auch Hals und Schultern kräftig betont sind. Doch da der Meister quantitativ eher weniger von dem Rumpf aufnimmt, als seine Vorgänger es getan, muß eine andere Altertümlichkeit von ihm beibehalten werden: die Enge des Bildraumes im 15. Jahrhundert erlaubt es nicht, das organische Gefüge von Schulter, Oberarm, Unterarm und Hand mit den verbindenden Scharnieren in seiner Gesamtheit klarzulegen; wo die Rahmenwand auftrifft, wird der Zusammenhang willkürlich unterbrochen, und erst die Hand taucht wieder — abgelöst und isoliert — am unteren Bildrand auf. Eine solche Anordnung, natürlich für die Epoche der Eycks, die den vergänglichen Sonderheiten des Körpers so wie so nur sekundäre Bedeutung zumißt, befremdet in Memlings vergleichsweise irdischer Kunst.

Beispiele bei Memling: Männerporträts in Köln, Smlg. Oppenheim; Florenz, Smlg. Corsini; Venedig; Haag. Noch weiter geht ein — anonymes — Frauenporträt in Antwerpen, Smlg.

Mayer van den Bergh, bei dem am unteren Bildrand nur eine hochgehaltene Blume ohne fassende Hand erscheint.

Eine Abweichung vom Brustbild und ganz augenscheinliche Vorliebe für die Halbfigur findet sich im 15. Jahrhundert bei Petrus Cristus; er entscheidet sich dafür nicht nur in dem Genregruppenporträt des hl. Eligius (Köln, Oppenheim), sondern auch hier und da in der Einzeltafel.

Beispiele: Cristus. Jünglingsporträt. London, Nat. Gall.; Nachfolger des Cristus. Porträtpaar. Florenz, Uffizien.

Das niederländische Quattrocento-Brustbild mit vorgezeigten Händen steht im Gegensatz zum gleichzeitigen Schema in Italien: dort trennt ein Schnitt kurz unter der Schulter mit dem Rumpf und dem größten Teil der Arme zugleich die Hände ab.

Italienisches Büstenschema ohne Hände bei Pisanello, Domenico Veneziano (Profilfrauenporträts), Piero della Francesca (Urbinatenpaar), Antonello da Messina usw. usw. Vgl. dazu in der Plastik: Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano usw.

Ausnahmebeispiele - italienischer Quattrocentoporträts mit Händen: Dem Masaccio zugeschr. Männerporträt. München (die Hand, vielfach verbunden, dient einem bestimmten Charakterisierungszweck); Dem Castagno zugeschr. Jünglingsporträt. Paris, Smlg. Kann.

In der zweiten Hälfte des Quattrocento tauchen dann auch in Italien Brustbilder auf, die in niederländischer Art die Hände aufnehmen und sie auf einer Rampe anordnen: der Gedanke direkter Beeinflussung durch nordische Vorbilder scheint hier nicht abzuweisen.

Italienische Brustbilder mit Händen: Unbekannter Meister (Art der Pollaiuoli? Botticelli?). Sog. Bildnis eines Goldschmieds. Florenz, Pal. Corsini; Verrocchio. Porträt des Lorenzo di Credi. Florenz, Uffizien (Anordnung wie bei Bouts' Londoner Männerporträt. Vgl. das Kapitel „Der Hintergrund"); Francia. Bildnis des Vangelista Scappi. Florenz, Uffizien; Perugino. Bildnis des Francesco delle Opere. Florenz, Uffizien.

Erst um die Jahrhundertwende bildet sich in Italien ein selbständiger Typus des Porträts mit Händen aus und zwar etwa zu gleicher Zeit in zwei verschiedenen Kunstzentren: Florenz und Venedig. Dort war die Plastik vorangegangen, Verrocchio (?) in der „Donna alle

belle mani" des Bargello, es folgte Lionardo mit der Mona Lisa; hier hieß der Neuerer Giorgione, der Vollender Tizian. Die neue Bildnisform dokumentiert sich als Schöpfung der klassischen Kunst sogleich darin, daß die Hände nicht mehr in die Enge einer Tafel mit Brustabschnitt hereingezwängt werden; wo sie auftreten sollen, geht man zur Halb- oder Dreiviertelfigur über.

Das Berliner Männerporträt des Giorgione gibt sich noch als Brustbild, von der Hand werden nur die Fingerspitzen gezeigt. Der sog. Angelo Broccardo (Budapest) bereits fast Halbfigur mit groß auf der Brust liegender Hand. Die sog. Caterina Cornaro (Mailand, Coll. Crespi) Kniestück mit Händen.

Bald wird in den Niederlanden die gleiche Forderung gestellt; inwiefern hier wiederum der Einfluß südlicher Vorbilder — namentlich der Mona Lisa — anzunehmen sein mag, dürfte schwer zu entscheiden sein. Bei Massys, der mit Vorliebe das Motiv der Brüstung beibehält, scheint die Halbfigur mit Händen einfach eine selbständige Weiterbildung des alten nordischen Büstenschemas mit Händen zu bedeuten. Die Hand wird jetzt in ihrem vollen Gefüge gezeigt unter Klarlegung des Verhältnisses zu Arm und Schulter. Sie erscheint nur in reichlicherem Leibesabschnitt; wo Massys sich auf die Büste beschränkt, leistet er — wie seine italienischen Zeitgenossen — auf die Hand und ihre Gebärdung Verzicht.

Beispiele händeloser Büsten im Massys-Kreis: Männerporträt. Paris, Mme. André; Männerporträt. Oldenburg, Augusteum.

„Es ist die Forderung der neuen Kunst, daß im Porträt die persönlich bezeichnende Situation zu geben sei, ein bestimmter Moment des frei bewegten Lebens."[1]) Als Träger dieses handlungsmäßig Momentanen im Bildnis kommt neben Kopf- und Blickrichtung in erster Linie die Hand in Betracht. Quentins Geistlicher in Wien (Liechtenstein Galerie) hält in der Rechten die Hornbrille, die Finger der Linken sind zwischen den Blättern eines Buches gelassen, gerade als habe der Dargestellte eben seine Lektüre unterbrochen und wolle dem Beschauer schnell eine Antwort geben. Das gleiche Thema erscheint in verschärfter Ausprägung auf Quentins Frank-

1) Wölfflin, Klass. Kunst, S. 112.

furter Männerporträt. Hier blättert die Linke noch in dem offenen Buche, die Rechte ist wie staunend erhoben (Deutung der Gebärde durch Julius Lange: „Der Forscher sieht von seinem Buche auf, gleichsam ergriffen von einem durch die Lektüre hervorgerufenen geistigen Bilde, einem tiefen Blick in die Natur! Er sieht vor sich hin, ahnungsvoll mit ernstbewegtem Gefühl und macht mit der Hand eine Bewegung, als stutze er plötzlich").[1]) Der Bewegungseindruck der rechten Hand, die sich zudem mit Kopfhaltung und Augen in Übereinstimmung findet, ist so stark, daß es fast scheint, als wäre das Bild auf ein linkes Gegenstück hin gearbeitet. Solche Gegenstücke werden in der Tat geboten in den Halbfigurenporträts des Erasmus und Aegidius. Auch hier ist eine Hand Hauptvermittlerin der Wechselbeziehungen zwischen den Dargestellten: während Erasmus ruhig schreibt, wendet sich Aegidius dem Freunde zu und weist ihn mit der Rechten auf eines der vor ihm liegenden Bücher hin.

Auch das unverkennbare Genrebild nimmt im Kreise des Massys die Form der Halbfigur mit lebhaft bewegten Händen an, vgl. die Darstellungen von Wechslerpaaren, die Hieronymusbilder usw.

Die Bildformen Quentins werden vom Meister des Todes Mariae ohne Variation übernommen; auch er kennt nur das Hüftstück bei Aufnahme, die Büste bei Unterschlagung der Hände.

Büsten ohne Hände beim Meister des Todes Mariae: Männerporträts in Amsterdam, Ryksmuseum, und in Philadelphia, Smlg. Johnson (vorm. Berlin, Smlg. Schönlank).

Die Aktivität, die den Fingern des großen Vorbildes eignete, ist, wenn nicht geschwunden, so gemildert, ihre Bewegung erscheint wieder minder auf den Augenblick zugespitzt. Dabei liebt der Meister es, beide Hände möglichst groß und nicht ohne eine gewisse Ostentation im ersten Plan des Bildes auszustellen.

Der Hauptvertreter der nächsten Generation, Jan Gossaert, kommt in einer Anzahl von Werken seiner Jugend auf das alte Eyckschema — Bruststück mit knappem Leibesabschnitt, Hände bezw. Fingerspitzen auf dem vorderen Bildrand — zurück (Männer-

1) Lange, Gestalt des Menschen, S. 233.

porträts in Kopenhagen und in Paris, Louvre Nr. 2716); im Verlauf seiner Entwicklung läßt er den Abschnitt langsam wachsen, die Hände, die bei dem ersten Typ zurückgedrängt waren, werden immer mehr in den Vordergrund gerückt. Des Meisters reifer Zeit eignet die Ansicht in Halb- bis Dreiviertelfigur mit den beiden reich und lebhaft bewegten Händen, und zwar gibt er jetzt mehr von dem Körper des Dargestellten als Massys es je getan: die Folge eines allgemeinen Strebens auf das Mächtige, imposant Repräsentative hin.

Halb- bis Dreiviertelfigur mit Händen bei Gossaert: Männerporträts in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum und Smlg. v. Kaufmann; Dänische Königskinder in Hamptoncourt; Der Mann mit dem Rosenkranz in London; Porträt des Kanzlers Carondelet in Wien, Smlg. v. Gutmann. Alle um 1525.

Die Fülle der Zwischenstufen zwischen den beiden äußersten Polen — der Büste und dem Hüftstück — ist bei Gossaert gleichfalls lückenlos vertreten, doch geht es nicht an, allein nach dem Gesichtspunkt des wachsenden Körperabschnitts sein gesamtes Bildnismaterial chronologisch genau zu ordnen; Schwankungen müssen in weitem Maße vorausgesetzt werden.

Reichliches Brustbild mit Händen: Bildnis des Floris van Egmont. Amsterdam, Ryksmuseum; Doppelporträt eines alten Ehepaares. London; Männerbildnis. Wien. Alle zwischen 1515 und 1520.

Knappe Halbfigur mit Händen: Sog. Bildnis des Frank van Borsselen. Antwerpen; Bildnis der Anna von Bergen. Boston, Coll. Mrs. Gardner; Männerporträt. London; Bildnis der Jacqueline de Bourgogne. London; Bildnis eines Mannes. Ehem. Paris, Coll. Kleinberger. Alle bald nach 1520.

Wie im Werke des Gossaert sind in dem des Orley alle Möglichkeiten des Körperabschnittes vertreten, doch ist die Abfolge hier noch minder gesetzmäßig. So wird beispielsweise in dem Knabenporträt Karls V. (Original — nach Friedländer[1]) um 1516 — verschollen. Repliken im Louvre usw.) das Bruststück bereits mehr der Halbfigur angenähert als in dem späteren Budapester Abbild desselben Fürsten (um 1520). Die Gebärdung von Orleys Modellen — sie erscheinen im Schreiben begriffen (Sekretär in Brüssel) oder

1) Pr. Jhb. XXX 1909, S. 31.

nach getaner Arbeit in ruhig prüfendem Sinnen, die Feder noch in der Rechten (Dr. Zelle in Brüssel) — geht geradenwegs auf Massys zurück; auch hier die momentane Situation, das Ausschalten des rein Modellmäßigen. Wo keine bestimmte Handlung der Bildanlage zugrunde liegt, sind bei Gossaert und Orley die Hände dennoch Vermittler eines Kontakts von Porträtiertem und Publikum: die von ihnen gehaltenen Attribute werden dem Beschauer bemerkbar gemacht, indem die leere Hand des Dargestellten auf den Gegenstand hinweist, den die andere hält.

Vgl. beispielsweise Gossaerts Anna von Bergen: sie hält in der Rechten einen Brief, auf den ihre Linke zeigt.

Von hier ist nur noch ein Schritt zu der Lieblingsgebärde der neuen Zeit, der „redenden Hand". Der von Gossaert porträtierte bärtige Mann in französischem Privatbesitz (bis 1911 Paris, Coll. Kleinberger, jetzt New York, Coll. Pratt) hat die Rechte erhoben und spricht damit dozierend auf den Beschauer ein. Ein gewisses Phlegma, das dem Temperament, und eine Gebundenheit, die der Epoche des Meisters eignen, sind unverkennbar. Ganz anders wird in der Folge das Motiv pointiert durch seinen Hauptvertreter Joos van Cleve d. J. Auf des Cleve Selbstporträt in Windsor Castle sind beide Hände in lebhaftester Bewegung begriffen, die Linke spricht auf den Beschauer los, zerstört kühn die unsichtbare Schranke zwischen Bild und Wirklichkeit und ruft so erst den Eindruck unmittelbaren Lebens hervor. Im Anschluß an die sehr auffallende Gebärde eben dieser Windsor-Tafel hatte sich die Übung herausgebildet, jedes Porträt mit stark sprechenden Händen dem Meister zuzuschreiben. Aus der unter der Sammelmarke „Cleve" vereinten Fülle von Gestalten läßt sich bisher erst eine klarer fassen: der — schon im vorigen Kapitel eingeführte — sogenannte „Pseudocleef". Seinen Bildnissen dürfte in der Tat ausnahmslos das Merkmal der „redenden Hand" eignen, die hier freilich durchweg flüchtiger gezeichnet und roher bewegt ist als auf dem vorbildlichen Windsor-Porträt. Des Pseudomeisters Kaufmann im Pal. Pitti (Florenz) hat die Rechte in voller Verkürzung aus dem Bilde herausgeschnellt, so daß Daumen und Zeigefinger geradenwegs auf den Beschauer stoßen; dem eng verwandt erscheint die Gebärde des Carondelet Duchâtel (jetzt New York, Coll. Mrs. Havemeyer),

und auch die Hand des Berliner Porträts (ehem. dem Neufchatel zugeschr.) gibt — unter größerer Reserve — eine Abwandlung des gleichen Motivs. Wieder ähnlich, doch an Ausdruckskraft den anderen Beispielen überlegen, ist die Rechte des Mannes in der Münchener Pinakothek, sie spricht mit einer Macht der Überzeugung und einer gesammelten Klarheit, die es verständlich machen, daß das Bild im Laufe der Jahre schon auf die Namen der verschiedensten Streiter der Reformation getauft worden ist („Luther", „Calvin").

Anzuschließen sind andere redende Hände der Clevegruppe: Männerporträts in Weimar und Straßburg; sog. „ministre protestant" in Brüssel (wohl von einem deutschen Nachahmer des Cleve); sog. Selbstporträt Cleves in Althorp Castle (vgl. das Kapitel „Das Selbstporträt").

Die mächtige Gebärde, wie sie sich in der Clevegruppe offenbart, bedingt einen reichlicheren Körperabschnitt. Es ist ein Geschlecht herangewachsen, das unter jeder Bedingung der „Vertraulichkeit" ausweichen will, die an der Halbfigur haftet: die große Gesinnung des Bestellers erfordert eine Wiedergabe der menschlichen Erscheinung in ihrer Gesamtheit.

Joos van Cleve und die Anonymi seiner Umgebung waren nahezu überall von der Halbfigur zum Kniestück übergegangen. Das weitere Wachsenlassen der Gestalt bis zum Erreichen des äußersten Zieles — der ganzen Figur — bleibt diesem Kreise fremd; es findet sich jedoch bereits zur gleichen Zeit bei Cleves nordniederländischem Widerspiel Antonio Moro.

In den nördlichen Provinzen hatte sich indessen die Entwicklung vom Brustbild mit Händen — Dirk Bouts — zum Kniestück in einer dem Süden etwa parallelen Weise vollzogen. Nur daß hier verhältnismäßig früh ein Mann wie Jan Mostaert auftritt, den künstlerische Neigungen und Bestellerkreis die Halbfigur von vornherein als den kleinstmöglichen Ausschnitt der menschlichen Gestalt ansehen lassen. Mostaerts Vorliebe für die subtile Ausführung reicher und gewählter Kleidung kann sich nur auf größerem Raume genugtun, und die Eigenart seiner Modelle — meist Mitglieder des Hofes der Margarete von Österreich — spricht sich nicht sowohl in den

Gesichtszügen als in der steifzeremoniellen Haltung der schlanken Oberkörper aus. Arm und Hand sind nicht so frei angeordnet wie der reichliche Abschnitt es ihnen gestatten würde: die Hände ruhen meist auf einem Kissen, das seinerseits der vorderen Brüstung aufliegt. Um Momentanisierung der Gebärde im Massysschen Sinne zeigt sich Mostaert nur einmal bemüht: auf seinem Bildnis des Amsterdamer Ryksmuseums hält der Dargestellte in der Rechten einen Federkiel und scheint eben im Begriff zu schreiben — das alles freilich so auf das ruhig Gravitätische hin abgewandelt, als das an sich bewegte Motiv irgend zuläßt.

Im Werke des Lucas van Leyden und des Jakob Cornelisz van Amsterdam kommen dann neben der Halbfigur mit Händen, die auch hier die Regel bildet, kurze händelose Büsten vor.

> Beispiele für händelose Büsten: Lucas van Leyden. Selbstporträt. Braunschweig; Männerporträt. Berlin, Smlg. Zeiß; — Jakob Cornelisz van Amsterdam. Männerporträt. Amsterdam, Ryksmuseum.

Bei Jan van Scorel liegt die Musterkarte der Leibesabschnitte auf das vollständigste vor; es ist über ihn zu wiederholen, was schon von Gossaert zu vermelden war, nämlich, daß das Wachstum der Gestalt in seinem Porträtwerk kein absolut regelmäßig fortschreitendes ist, daß aber im großen und ganzen knappe Ansichten seiner Jugend, reichliche seiner reifen Zeit zuzuteilen sein werden.

> Büsten ohne Hände bei Scorel: Männerporträt. Budapest, Coll. Kileny; Männerporträt. London, Colnaghi; Männerporträt. München, Pinak., ehem. Nürnberg (alle drei etwas zweifelhaft).
> Kniefiguren bei Scorel: Porträt des Aerntsz van der Dussen. Berlin; Porträt des Wiedertäufers D. Jorisz. Basel; (Scorel? Hemskerck?). Familienbild. Kassel.

Das Format des Kniestücks hat auch bei Scorel Befreiung und Belebung der Gebärde zur Folge; wieder erscheint das Motiv der redenden Hand. Im Gegensatz zu den derben, stoßhaft vorgetragenen Gesten der Clevegruppe, die einander bis zur Identität ähnelten, ist das Spiel der Finger hier ein geistreich von Fall zu Fall erwogenes und durchaus individuell variiertes. Der „Mann mit den vielen Tieren“ im Kölner Wallraf-Richartz-Museum hebt Zeigefinger und

Daumen der Rechten wie drohend steil empor; der Mann in Pembroke Castle hat die gleichen Finger schräg gegen den Beschauer ausgestreckt. In keinerlei Verwandtschaft zu den beiden genannten Gesten steht die Bewegung des „Gelehrten" in Wiesbadener Privatbesitz: seine Hände sind gleichmäßig stark gestikulierend einander genähert — ein Gebärdenspiel, das am besten als Begleitmotiv zu einer strittigen Disputation gefaßt werden dürfte. Wenig klar in ihrer Deutung scheint die Rechte des Baseler Wiedertäufers. Sie weist geradenwegs nach rechts, ohne daß das Ziel ihres Weisens mit auf der Tafel angezeigt wäre und auch ohne Kontakt mit dem Beschauer zu suchen. (Vielleicht gibt sie den prophetischen Hinweis auf das von den Wiedertäufern ersehnte kommende Reich; vgl. die Gebärde des Johannes in der älteren Kunst.) Eine eigentlich dozierende Hand begegnet in Scorels Werk nur einmal: in dem kleinen „Gelehrtenwunder" Andreas Cauter (in Bergamo). Der Gegensatz zwischen den kindlichen Formen des Modells und der Bedeutsamkeit des Gestus ist — wie schon beim Thema des Blickes — voll ausgekostet.

Von Scorel erbt mit dem reichlichen Ausschnitt auch die Redegeste auf Heemskerck fort. Sie findet sich auf seinem späten Porträtpaar in Alkmaar, wo durch das Medium der Hände „das Ungezwungene und gleichsam Konversierende der Dargestellten mit dem Beschauer" vermittelt wird.[1]) Auch außerhalb des engeren Scorelkreises ist die Redegebärde den nördlichen Niederlanden geläufiger als dem Süden, sie erscheint auf verschiedenen anonymen holländischen Männerporträts der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, vor allem findet sie durch Dirk Jakobsz im Gruppen- wie im Einzelporträt Verwendung.

Sicher auf eine solche „redende Hand" des Dirk Jakobsz bezüglich die Stelle bei van Mander I, S. 81: „Unter andern befindet sich dort ein Bildnis, das eine Hand aufweist, die so schön und außerordentlich plastisch ist, daß sie fast von jedermann angestaunt und gerühmt wird. Um sie aus dem Bilde herauszuschneiden, hat Jakob Rauwaert viel Geld geboten."

Anonyme holländische Männerporträts mit redender Hand:

1) Preibisz, Heemskerck, S. 51.

Porträt von ca. 1560. Leyden, Museum; Porträt von 1589. Rotterdam, Boymansmuseum.

Die Vorliebe gerade der holländischen Kunst für das Redethema hat schon zu der Hypothese geführt, daß auch der Pseudocleef im Norden zu lokalisieren sei.

Der Körperabschnitt verbleibt in den nordniederländischen Beispielen im großen und ganzen — wie oben gesagt — bei der bereits von Mostaert gewählten reichlichen Halbfigur, und den entscheidenden Schritt von den Teilausschnitten zur Gesamtansicht macht Antonis Mor. Er ist es, der das Ganzfigurenschema, wenn nicht schafft, so doch für die Niederlande einführt und durch Anwendung auf die höchsten Personen popularisiert.

Das Klarlegen einer Entwicklung des ganzfigurigen Porträts vom Beginn niederländischer Bildniskunst bis zur Epoche Mors wird dadurch erschwert, daß gleich am Anfang der Reihe Eycks Arnolfinipaar in London steht, ein Stück, das mit der Aufnahme des Problems auch seine endgültige Lösung zu bringen scheint. Mann und Frau stehen nebeneinander, beider Gestalten sind vom Kopf bis zu den Füßen dargelegt. Auf den Ursprung des Typus im Sittenbilde war schon in anderem Zusammenhang hingewiesen worden (vgl. das Kapitel „Der Hintergrund"); die Darstellung erscheint hier wie dort als eine letzte Ausbildung der alten „Porträts" auf Miniaturen, die ebenfalls Menschen in der Umgebung ihrer Häuslichkeit, in ganzer Figur und in handlungsmäßiger Verknüpfung miteinander geben.

Beispiele: Dedikationsminiaturen.

Auch die Darstellung eines „Verlöbnisses" findet sich schon einmal in der Miniaturmalerei: sie ziert den Ehekontrakt des Herzogs Jean de Berry und der Jeanne de Boulogne. Die Beteiligten sind in ihrer Zeittracht gegeben und reichen einander die Hände. Ober- und unterhalb ihrer ausgestreckten Arme sind die Wappen des Paares angebracht (vgl. Lecoy de la Marche, La miniature en France. Gaz. 1884 II, p. 238).

Die Verbindung mehrerer ganzfiguriger Porträts auf einem Blatt — oder einer Tafel — ist also an sich keine Neuerung, doch deutet auch dieses Moment auf die engen Beziehungen hin, die zwischen dem „Arnolfini" und der Gattung des Sittenbildes bestehen. Wie bei den genannten Miniaturen handelt es sich nicht um eine

Porträtierung der Gesamterscheinung; die individuellen Köpfe sind auf durchaus konventionell gehaltene Körper aufgeschraubt, namentlich klingt in der Figur der Frau die allgemeine Weichheit der gotischen Bogenlinie deutlich nach. Die linke Hand des Mannes ruht in der rechten der Frau, während seine freie andere Hand sich wie zum Schwur erhebt. Die Feierlichkeit eben dieses Gestus führt den Vorgang vom alltäglich Erlebten zum Typischen über und lenkt noch einmal vom Gebiet des eigentlichen Bildnisses ab. „In vollständiger Berücksichtigung des Einzelfalles hat Eyck hier doch die typische Stimmung einer Verlobung gegeben.“[1])

Es ist zu bemerken, daß das Thema des handlungsmäßig zusammengefügten Allianzporträts in der Folgezeit meist den Abschnitt der Halbfigur bezw. des Kniestücks wählt: Petrus Cristus. Eligius-Bild. Köln, Oppenheim; Lucas van Leyden. Kartenspielendes Ehepaar. Amsterdam, Ryksmuseum. Vgl. im 17. Jahrhundert: Rembrandt. Selbstporträt mit seiner Frau in Dresden; desgl. in Buckingham Palace; Prediger Anslo in Berlin; Judenbraut.

Ein anderes Beispiel für ganzfiguriges Porträt im niederländischen 15. Jahrhundert findet sich im Werk des Justus van Gent: die Darstellung des Federigo da Montefeltre mit seinem Sohn. (Rom, Pal. Barberini. Um 1476.) Der Herzog sitzt in einem hohen Lehnsessel, in den Händen hält er das mächtige Andachtsbuch, das mit seinem oberen Rand auf einem Stützpult aufliegt. Neben ihm stehend der junge Guidobaldi, das Ärmchen auf ein Knie des Vaters gelehnt. Die Enge der Anordnung und das Gebundene der Gebärden bewirkt, daß die Tafel sich in nichts von den gleichzeitigen Stifterbildnissen im Altarblatt unterscheidet. Auch hier liegt kein reines Einzelporträt vor, sondern die Verbindung der Bildnisse von Vater und Sohn, d. h. wieder eher eine Art Familienstück. Die Tafel rückt so in die Nähe der großen Familiengruppe Mantegnas (Mantua, Camera degli sposi), mit der sie schon zeitlich gut zusammengeht (Mantegnas Fresken 1474 vollendet). Auch der Mantuaner Meister bildet seine Personen in ganzer Figur und läßt — bei geringfügigen Ansätzen zu verbindender Handlung — jede für sich vollwertig als

1) Voll, Jan van Eyck, S. 9.

Bildnis zur Geltung kommen.[1]) Dasselbe gilt von des Melozzo da Forli Fresko in der vatikanischen Pinakothek: der geschichtliche Moment verblaßt zum bloßen Vorwand, übrig bleibt hier wie dort die Darstellung eines Großen (Sixtus IV.) im Kreise seiner Angehörigen. In denselben Zusammenhang und das gleiche Jahrzehnt gehören noch weitere ganzfigurige Kompositionen, die freilich die Grenzen der Porträtdarstellung bereits zu überschreiten drohen. Es handelt sich um eine Folge von Allegorien der sieben freien Künste — früher dem Melozzo, jetzt besser dem Justus zuerteilt — von denen vier (je zwei in London und in Berlin) erhalten sind. Jede Kunst tritt mit einem Verehrer vom Hofe des Federigo da Urbino auf, allen voran die Dialektik, die der Herzog selber sich zur Patronin auserkor. Die Anordnung der knieenden Fürsten entspricht durchaus der von Stiftern im Andachtsbild, nur daß an die Stelle der Madonna eine — wohl auch porträthaft zu fassende — allegorische Frauengestalt getreten ist.

Schmarsow und Bombe wollen nicht nur in den „Verehrern", sondern auch in den Frauen Porträts vom Hofe des Federigo erkennen (Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin u. Stuttgart 1886, S. 90; W. Bombe, Mitt. d. kunsthistor. Inst. Florenz 1909, S. 132).

Zwischen den Darstellungen des Justuskreises und den nun folgenden Ganzfigurenporträts liegt in den Niederlanden nahezu ein Jahrhundert. Auch in Italien wird das von Mantegna und Melozzo glorreich Begonnene nicht gleich weitergeführt, noch lange löst sich kein Einzelporträt in ganzer Gestalt aus dem Gefüge der Familiengruppe los. Ein mailändisches ganzfiguriges Frauenbildnis vom Ende des Quattrocento tauchte 1898 auf einer Ausstellung des Burlington Club in London auf, „erschien jedoch schon durch seine strenge Profilstellung als vereinzelte Frühgeburt dieser Art".[2])

Vielleicht überhaupt kein Einzelporträt, sondern Flügel eines zersprengten Altarbildes. Die Hände zwar nicht gefaltet, doch die eine auf dem Leib ruhend, die andere mit dem Arm herabhängend — vgl. die gleiche Haltung bei verschiedenen Mitgliedern der Familie Bentivoglio auf einem Madonnenbild des L. Costa in Bologna, S. Giacomo Maggiore.

1) Vgl. Kristeller, Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902, S. 262.

2) Wörmann, Ital. Bildnismalerei, S. 56.

Von 1526 datiert ist die ganze Gestalt eines Edelmannes von Moretto in der Londoner National Gallery, als eigentlicher Begründer des Typus gilt jedoch von altersher Tizian mit seinen großen Bildnissen der dreißiger und vierziger Jahre. Vasari spricht von dem 1541 entstandenen „ritratto di Don Diego di Mendoza", als von dem ersten Porträt in ganzer Figur[1]), doch steht an früherer und hervorragenderer Stelle des Meisters Karl V. (jetzt im Prado): es bedurfte des kaiserlichen Vorbildes selber, um die neue Art allgemein einzuführen.

Der Diego di Mendoza wurde früher fälschlich identifiziert mit einem Männerporträt des Pitti (Abb. Klassiker der Kunst. Fischel, Tizian, S. 126); andere ganzfigurige Tizianporträts: Cristoforo Madruzzo. Ehem. Trient, Privatbesitz; kleine Strozzi. Berlin; Paul II. Farnese mit seinen Neffen. Neapel; Karl V. sitzend. München; Philipp II. Madrid und Neapel; Herzog von Atri. Kassel. (Abb. aller Porträts: Klassiker der Kunst.)

In Deutschland gestaltet sich die Entwicklung minder regelmäßig, der sprunghaften Art des Nordens gemäß. Scheinbare Einzelporträts in ganzer Gestalt haben wir hier schon aus dem Jahre 1505 vor uns: den Frankfurter Patrizier Claus Stalburg und seine Gemahlin von der Hand des Lokalmalers Jörg Ratgeb (Frankfurt, Städel Nr. 75/76), doch meldet die Chronik, daß beide Tafeln ursprünglich die Flügel eines Kreuzigungsaltars in der Hauskapelle der Stalburgs gebildet hätten. In der Anordnung von den Frankfurter Tafeln in nichts wesentlich abweichend erscheinen Cranachs Bildnisse des Sachsenherzogs Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin von 1514 (Dresden, Gem.-Gal. Nr. 1906 G. u. H.), doch dürften diese in der Tat von vornherein als selbständige Ganzfiguren konzipiert sein. Die über Gebühr große Rolle, die das Kostümliche bei ihnen spielt, gibt den Anschein, als sei die ganze Figur hier in erster Linie gewählt, um als Trägerin der komplizierten Trachtstücke und vielfachen heraldischen Abzeichen des Fürstenpaares zu fungieren. Zwischen dem selbständigen Ganzfigurenporträt und dem Stifterflügel mitten inne stehen die Abbilder des Herrn von Rehlingen und seiner achtköpfigen Kinderschar von Strigl (München, Alte Pinakothek Nr. 188/9. Dat. 1517). Die Bilder verlangen nicht nach einem

1) Vasari, ed. Milanesi VII, p. 445.

Mittelstück: in dem Fensterausschnitt der rechten Tafel erscheint am Himmel die Madonna, klein und flüchtig gebildet, und doch durch ihre Gegenwart die mächtige Darstellung des Mannes mit seinem ganzen Hause gewissermaßen rechtfertigend. Den eigentlichen Typus des ganzfigurigen Porträts schafft für Deutschland Hans Holbein. Er gibt die Gestalt in ihrer vollen Ausbreitung zunächst in der Familiengruppe, dann im Doppelbildnis, endlich in der Einzeldarstellung und wiederholt so, zusammengedrängt auf den kürzesten Zeitraum, alle Entwicklungsphasen, die das italienische Ganzfigurenporträt von Mantegna bis Tizian durchlaufen hatte.

Beispiel für Familiengruppe: Familie des Sir Th. More, dat. 1528. Original verschollen. Vorstudie in Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Kopie in Londoner Privatbesitz.

Beispiel für Doppelbildnis: Die Gesandten, dat. 1533. London.

Beispiel für Einzeldarstellung: Bildnis der Christine von Dänemark, dat. 1538. London.

Es ist zu bemerken, daß Holbein auch in den nicht ganzfigurigen Bildnissen folgerichtig mit den Jahren in der Vergrößerung des Körperabschnitts fortschreitet, weit folgerichtiger als Gossaert und Scorel es getan. Seine Jugendporträts geben nicht viel mehr als die Büste — Ehepaar Mayer. Basel; Bonifacius Amerbach. Basel —, dann kommt der Oberkörper mit beiden Armen und Händen dazu. Während des letzten englischen Aufenthaltes läßt Holbein die stehenden Halbfiguren bis unterhalb des Gürtels, endlich bis zur Körpermitte sehen. Im Gegensatz dazu steht Dürer, der seinerseits in der Jugend quantitativ mehr von dem Dargestellten gibt als im Alter. Der junge Dürer schneidet die Gestalt gern erst in Ellenbogenhöhe ab, die späteren Bildnisse sind Brustbilder ohne den Armansatz: Dürer konzentriert sich immer entschiedener auf das Psychische, den Kopf, während Holbein für seine pompös dekorativen Wirkungen auch des Körpers bedarf (vgl. H. A. Schmid, Pr. Jhb. XVIII 1897, S. 226).

Es erscheint verständlich, daß Frankreich, das Land, in dem seit den burgundischen Zeiten die soziale Kultur hoch entwickelt war und die Menschen aufs Schärfste differenzierte, das neue Schema mit besonderer Intensität aufgreift. Schon die Hofmaler Franz' I. gehen in ihren Porträts von vornherein von der Bedeutung der individuellen Gesamterscheinung eines Menschen aus, doch bleiben

sie noch bei der alten Übung des Abschnittes. Dagegen gibt es von des roi galant Nachfolger Heinrich II. bereits Abbilder in ganzer Gestalt (Dem Clouet zugeschr. Bildnis Heinrichs II. Paris, Louvre Nr. 130), ebenso von Karl IX. (Bildnisse Louvre Nr. 128 und Wiener Hofmuseum Nr. 572), und in der Folge ist die Sitte, bei repräsentativen Zwecken Fürsten und Vornehme in ihrer Gesamtheit wiederzugeben, in Frankreich nie mehr aufgegeben worden. (Ganzfigurenporträts von Heinrich III. und Heinrich IV. im Louvre.) Tizian und die französischen Hofmaler Franz' I. sind es auch, die das Reiterbildnis neu inaugurieren. In Italien war das Reiterbild einst dem Einzelbrustbild vorangegangen: schon um 1328 malt Simone Martini den Guidoriccio Fogliani de Ricci zu Pferde (Ratssaal zu Siena); es folgen für das Quattrocento die berühmten Condottieredarstellungen im Florentiner Dom: Ucellos John Hawkwood und Castagnos Niccolo da Tolentino (1436 und 1455). Daran schließt sich nach etwa hundertjähriger Pause Karl V. hoch zu Roß von der Hand des Tizian (Prado). Ähnlich stellt sich die Entwicklung im Norden dar. Auch den französisch-burgundischen Miniaturisten vom Anfang des 15. Jahrhunderts war die bildnismäßige Reiterdarstellung nicht fremd — ein Beispiel der sog. „Wilhelm IV. von Holland" auf einem Blatte der Heures de Turin. (Abb. Durrieu, Heures de Turin. Paris 1902 und Dvořàk, Wiener Jhb. XXIV 1903, S. 312.) Von einzelnen um ihrer selbst willen gemalten Reiterporträts dürfte in Frankreich das Bildnis Franz' I. in den Uffizien den Anfang machen.

Schwächeres Exemplar im Louvre Nr. 683. Vgl. eine Miniatur des Musée Condé, Chantilly.

Ein Porträt Heinrichs II. zu Pferde aus Londoner Privatbesitz war 1902 auf der Exposition des Primitifs Français in Paris zu sehen (Photo Giraudon, Primitifs Français 1902 Nr. 188). Aus der niederländischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts ist mir kein Beispiel eines Reiterbildnisses bekannt; der sogenannte „Karl V." von Cornelis Engelbrechtsen (London, Coll. Lord Northbrook, ausgestellt Brügge 1902) ist besser als Idealgestalt eines christlichen Glaubenshelden, denn als eigentliches Porträt zu fassen.[1])

1) Vgl. Friedländer, Meisterw., S. 33 (Text zu T. 87).

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kommen — wie schon erwähnt — in den Niederlanden ganzfigurige Bildnisse nicht vor, d. h. insofern es sich um das Material handelt, das die führende „große Kunst" liefert; von eher handwerksmäßigen Erzeugnissen, die aus äußerlichen — kostümlichen, speziell heraldischen — Gründen die Darstellung der Gesamterscheinung wählen, läßt sich auch für diese Zeit einiges nachweisen. So gibt es von Jan van Wassenaer, dem Feldherrn der Statthalterin Margarete, ein Abbild in ganzer Gestalt, ein reines „tableau héraldique", bei dem der Kopf dem bekannten Mostaert-Porträt des Louvre entnommen ist, während der schematische Körper von minderer Hand angefügt sein dürfte.

Besitzer: Jhr. Steengracht van Duivevoorde, Haus Steengracht bei Voorschoten. Wohl ebenso wie das Pariser Mostaert-Porträt um 1516 anzusetzen.

Ein ganz provinzielles Machwerk ist die Figur des friesischen „Grietman" Worp Ropta (dat. 1547. Amsterdam, Ryksmuseum); auch hier kann von einer Porträtierung des Körpers selbstverständlich nicht die Rede sein — dagegen spricht schon das unvermittelte Überspringen vom Dreiviertelprofil des Kopfes zu der Facestellung des Rumpfes —, doch ist die Amtstracht getreulich wiedergegeben.

Serien ganzfiguriger Bildnisse: Brügge, Grand Séminaire diocésan. Bildnisse in Grisaille, darstellend die flandrischen Herrscher und die gleichzeitigen Äbte der Abbaye des Dunes. Das erste Glied der Reihe dat. 1480, die folgenden nach und nach zugefügt, hinaufgehend bis ins 19. Jahrhundert. Angeordnet ist immer je ein Fürstenpaar in einer Umrahmung gotischen Maßwerks; dazwischen in kleinerem Format die Äbte. (Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 408—413.)

Haarlem, Städtisches Museum. Serie der Porträts der Grafen und Gräfinnen von Holland. Ehemals vereint zu einem Totentanz in der Carmeliterkirche zu Haarlem.

Als das erste niederländische Beispiel einer Bildnisganzfigur im eigentlichen Sinne des Wortes — d. i. einer Darstellung, die allen individuellen Sonderheiten des Modells von Kopf zu Füßen voll gerecht wird — erscheint Moros Maximilian II. im Prado (dat. 1550). Der Fürst steht neben einem Tisch, auf den sein linker Arm sich leicht aufstützt. Zu dem mit Bänderwerk verzierten Wams trägt

er kurze Pumphosen, die ein Gutteil oberhalb des Knies aufhören, und die Beine in ihrer ganzen Länge und Schlankheit sichtbar werden lassen. Der Schrittansatz des weitvorgestellten linken Beines gibt der Gesamthaltung etwas Federndes und unterstreicht den gewünschten Eindruck der Eleganz. Es folgt in den nächsten Jahren an Moro-Porträts in ganzer Gestalt: Maximilians Gattin Donna Maria (gleichfalls Prado, dat. 1551), ihre jüngere Schwester Donna Juana (Prado, dat. 1554), Philipp II. (Escurial, dat. 1557) und Alexander Farnese (Parma, dat. 1557). Um 1560 schafft der Meister eine Reihe von Zwergenbildnissen — ein Vorwurf, der die Forderung ganzfiguriger Darstellung von vornherein in sich zu schließen scheint. Die Anordnung der fürstlichen Männerganzfiguren wird für die elenden Gestalten ihrer Spaßmacher ungeändert herübergenommen, die gleiche Dreiviertelwendung nach rechts und Schrittstellung der Beine wie Maximilian, Philipp und Alexander Farnese zeigen der sogenannte „Don Carlos“ in Kassel und „Pejeron“, der Buffo der Grafen von Benevent, im Prado.

Das Vorbild der Anordnung ist zu suchen bei Tizian in den Darstellungen Philipps II. als Prinz in Madrid und in Neapel (s. o.).

Der Gegensatz zwischen dem Pompösen, das dem Ganzfigurenporträt einmal anhaftet, und dem körperlichen und sozialen Elend der Zwergenmodelle wird von Moro in nichts unterstrichen: mit schier unerhörter Sachlichkeit gibt er ein peinlich korrektes Abbild der Natur, sich von parodistischen und sentimentalen Neigungen gleich weit entfernt haltend, und erscheint so als direkter Vorläufer des größten Zwergenmalers — Velasquez.

Immerhin bleiben in Moros Werk Porträts in ganzer Figur in der Minderheit — fast der Gesamtkomplex seines Bildnismaterials zeigt den Dargestellten als Hüftstück; seltener, doch ebenfalls zulässig, sind für ihn Brustbild und Halbfigur.

Brustbilder namentlich die Frühwerke: Pilger in Utrecht, Kunstliefde Museum; Domherren in Berlin.

Bemerkenswert erscheint bei Moro ferner eine Reihe von Köpfen — vornehmlich fürstlicher Persönlichkeiten —, die man wohl als flüchtige, doch durchaus eigenhändige Studien nach dem lebenden Modell

zu fassen hat. Die Ausführung eines solchen Fürstenporträts in halber oder ganzer Gestalt geschah dann im Atelier ohne Beisein des Modells, nicht selten unter Mithilfe von Schülerhänden. (Vgl. van Mander I, S. 293: „Er — d. i. Beuckelaer — arbeitete hie und da auch im Tagelohn, z. B. für Antonio Moro, um die Gewänder auf seinen Porträts zu malen, und andere um einen Gulden oder Taler täglich.")

Beispiele: Köpfe Philipps II. und der Maria von England. Budapest. Wahrscheinlich Vorlagen für die Kniestücke in Althorp Castle (bei Lord Spencer) und im Prado.

Köpfe Johanns III. und der Katharina von Portugal. Lissabon. Vgl. Katharinas Dreiviertelfigurenporträt im Prado.

Kopf der Margarete von Parma. Wiener Hofmuseum. Vgl. die Kniefigur der Fürstin in Berlin. (Der Berliner Katalog nimmt umgekehrt an, in dem Wiener Bruststück sei eine alte Kopie nach dem eigenhändigen Berliner Original zu sehen.)

Nachmorosche Ganzfigurenporträts sind in den Niederlanden nicht eben häufig, sie fehlen bei Pieter Pourbus wie bei den Keys; nur bei Nicolas Neufchatel ist eine Ausnahme zu verzeichnen (Porträtpaar des H. H. Pilgram und seiner Gattin, dat. 1561. Budapest, Mus.); dazu kommen einige Beispiele im Werk des jüngeren Pourbus, die jedoch schon stark ins 17. Jahrhundert herübergreifen.

Beispiele ganzfiguriger Porträts von Frans Pourbus d. J. Ferdinand II. Madrid, Prado; Maria von Medicis. Madrid, Prado (vgl. Porträts der Maria in Hampton Court und im Rijksmuseum); Zwei Bildnisse von Prinzessinnen. Florenz, Uffizien.

Der eigentliche Erbe von Moros Repräsentationsschema der ganzen Gestalt wird sein spanischer Schüler Alonso Sanchez Coello.

Coellosche Ganzfigurenporträts: Philipp II. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 406 b; Erzherzogin Isabella Clara von Österreich. Madrid, Prado; Frauenporträt. Wien, Hofmuseum; usw.

Für das Gruppenporträt, bei dem die Entwicklungslinie von den kleinen zu den größeren Leibesabschnitten der im Einzelbildnis etwa parallel läuft, wird die Ganzfigur von Cornelis Ketel inauguriert; sie entspricht des Meisters Problemstellung, die „nicht so sehr in einer

subjektivistischen Steigerung und Fortentwicklung des psychischen Ausdrucks, als in einer solchen der äußeren physischen Lebenserscheinungen“[1]) gegeben war.

Beispiel für ganzfiguriges Gruppenporträt bei Ketel: Amsterdam, Ryksmuseum Nr. 1330 (dat. 1588).

Ergebnis.

Die Entwicklung vom Kopf- zum Gestaltporträt verläuft im großen und ganzen folgendermaßen: Die gotische Kunst gibt ihre Bildnisse in ganzer Figur, in der Art, daß der schematischen Gesamterscheinung einzelne porträthafte Züge eingetragen werden. Der Körper erscheint benachteiligt gegenüber dem Kopfe, dem als Träger des seelischen und geistigen Elements allein sorgsame Ausführung zukommt. „Der zeichnerische und plastische Naturalismus des 15. Jahrhunderts strebte die möglichst objektive Wiedergabe der Einzelform an und begnügte sich deshalb zumeist damit, an einem Büstenschema die individuellen Züge des Dargestellten mit wissenschaftlicher Treue und Ausführlichkeit wiederzugeben.“[2]) Schöpfer dieses Schemas ist Jan van Eyck. Es ist dabei zu betonen, daß das niederländische Quattrocento-Brustbild die Hände aufnimmt im Gegensatz zu der italienischen Praxis der händelosen Büste. Der südliche Künstler gibt ein durchaus fertig in sich Geschlossenes, das sich ohne Änderung sogleich in die Form der plastischen Bildnisbüste umbilden ließe. Das nordische Brustbild bewahrt dagegen stets seinen Charakter als bloßer Ausschnitt eines Ganzen — des hier auch nach dem Ende der Gotik nicht ohne weiteres in eine Reihe von Mikrokosmen zerlegbaren, sondern fest zusammengeflochtenen menschlichen Körpers. Es bedarf der Hand als einer Andeutung dieses Körpers und kommt auf demselben Wege zu dem Motiv der fingierten Fensterbrüstung, hinter der sich der Beschauer die fehlenden Teile zum mindesten in der Phantasie ergänzt denken kann. Das 16. Jahrhundert, die Zeit, da „das Momentane, das Verhältnis der Objekte zu einer bestimmten zeitlichen und räumlichen

1) Riegl, Wiener Jhb. XXIII 1902, S. 149.

2) Dvořák, Jhb. d. k. k. Zentralkommission. Wien 1907, S. 22.

Situation“[1]), in den Kreis der malerischen Probleme eingeführt wird, kommt zu reichlicheren Ansichten der Gestalt. Der Abschnitt wächst — wenn auch langsam und nicht mit absoluter Regelmäßigkeit — von der Büste zur Halbfigur, von der Halbfigur zum Hüftbild, vom Hüftbild zum Kniestück. Wo die Darstellung beim knappen Leibesabschnitt verbleibt, verzichtet sie auf die Aufnahme der Hand — sie fürchtet auf engem Raume deren Konkurrenz für die Wirkung des Kopfes. Auch im Halb- und Dreiviertelporträt, in dem der Maler die Hände beibehält, zeigt er sich bemüht, sie als Ausdrucks- wie als Helligkeitswerte dem Haupte unterzuordnen — die optische Einheit bleibt auch hier gewahrt.

Nach Jahrhundertmitte verlangt das gekräftigte Selbstbewußtsein des Individuums, der „Wunsch eines stärkeren Standeseindruckes“ (Burckhardt) nach einer Wiedergabe des ganzen Körpers; erst jetzt kann die individuelle Gesamterscheinung eines Menschen in der Bildnismalerei eine Bedeutung haben. Es ist sicher kein Zufall, daß der hispanisierte Kaiser Karl V., seine Familie und seine Granden es sind, in deren Kreis das Ganzfigurenporträt zuerst auftritt; es ist ferner eigens zu betonen, daß zu der Zeit niemand imstande ist, den gesteigerten Bedürfnissen der höfischen Repräsentationsmalerei besser Genüge zu tun als — nächst dem einzigen Tizian — ein Holländer: Antonis Mor. Trotz dieser glanzvollen Vertretung zu Anfang bleibt die Ganzfigur in den Niederlanden ein Fremdling, die Bildniskunst bevorzugt hier auch fernerhin den Teilabschnitt, „um dem Antlitze, das ja gerade bei den Holländern als Spiegel der Seele das weitaus Wichtigste am Porträt war, durch die Beine und den durch diese unvermeidlich mitsuggerierten Bewegungseindruck nicht Konkurrenz zu machen“.[2]) Was nun die Größe des Teilabschnittes im Besonderen betrifft, so läßt sie sich in nachmoroscher Zeit in kein festes Schema mehr pressen, die Ansichten schwanken beliebig zwischen den Grenzfällen von Kniestück und bloßem Kopfporträt.

Es ist bezeichnend, daß beispielsweise Rembrandt die Ganzfigur tunlichst vermeidet. In mehreren der Fälle, in denen er sie dennoch bringt, so in dem Frauenporträt der Smlg.

1) Dvořák, Jhb. d. k. k. Zentralkommission. Wien 1907, S. 22/23.

2) Riegl, Wiener Jahrb. XXIII 1902, S. 149.

James Simon (Berlin) und dem Ehepaar bei Mrs. Gardner (Boston) erscheint er deutlich von dem kleinformatigen Ganzfigurenporträt des Thomas de Keyser abhängig, einer Gattung, die — wie schon Keysers Biograph Oldenbourg erkennt[1]) — weniger dem eigentlichen Porträt als dem Genrebild anzunähern ist. Rembrandts Ganzfigurendarstellung geht hier von ähnlichen Ursprüngen aus wie die seines großen Ahnen Jan van Eyck im Londoner Arnolfinipaar.

Die Geschichte der Handgebärdung ist der des Leibesabschnitts untrennbar verbunden, insofern, als mit dem allmählichen Wachsen der Gestalt auch der Gestus immer mehr ein mächtiger und souveräner werden kann. Im 15. Jahrhundert darf von einer für den speziellen Augenblick des Porträtiertwerdens gewählten Gebärde nicht die Rede sein: die Hände liegen ruhig und tatenlos am unteren Bildrand, weniger dem psychischen Ausdruck als der malerischen und ornamentalen Bereicherung der Tafel dienend. Zwischen die Finger wird gern ein kleiner beweglicher Gegenstand gesteckt, der gleichfalls unauffällig am Rande angeordnet ist (Ausnahmen: Porträts der fraglichen Eyckgruppe; Memlings Spinelli). Das Cinquecento macht sodann die Hand zum „vornehmsten Organ" der seinen Bildnissen in ihrer Gesamtheit zugrunde liegenden Handlung — Lesen, Schreiben usw.; wo der Anlage ein bestimmter handlungsmäßiger Vorwurf fehlt, strecken die Hände zum mindesten die von ihnen gehaltenen Attribute in einer deutlich Aufmerksamkeit heischenden Art dem Beschauer entgegen. Den Höhepunkt im Ablauf der durch das Medium der Hand vermittelten Beziehungen zwischen Porträtiertem und Publikum bildet das Lieblingsmotiv des mittleren 15. Jahrhunderts, die „redende Hand". Ihr eng verwandt erscheint die breit wie beteuernd auf der Brust liegende Rechte, die gleichfalls den seelischen Kontakt zwischen Dargestelltem und Beschauer herzustellen bemüht ist. Es liegt etwas in dem lebhaften Losfahren der Hand beim Redegestus wie in dem möglichst vorteilhaften Präsentieren der Finger beim Beteuern, das die Erinnerung an Italien nicht loswerden läßt — beide Gebärden tauchen denn auch erst nach dem vollen Eindringen des südlichen Stromes in den Niederlanden auf.

1) R. Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Leipzig 1911, S. 27 ff.

Der Redegestus ist Italien früher als dem Norden geläufig; er findet sich schon auf Gentile Bellinis Bildnis eines Mathematikers in London. Die nächsten Beispiele redender Hände tauchen in Italien und den Niederlanden etwa gleichzeitig auf: dort das sog. Selbstbildnis Sodomas in den Uffizien, hier das Männerporträt Gossaerts in amerikanischem Privatbesitz (s. o.). Für die Gebärde des Beteuerns vergleiche man die zwischen den beiden Cleves einzuordnenden Männerporträts in Nantes und Paris mit den in ganz ähnlicher Weise auf der Brust aufliegenden Händen des Giorgione (Antonio Broccardo. Budapest) und Lorenzo Lotto (Männerporträts in Wien und Rom, Palazzo Doria).

Ein frühes niederländisches Beispiel der Beteuerungsgebärde die Rechte von Gossaerts Mann mit dem Rosenkranz (London).

Die Einführung des Verkehrs mit dem Betrachter vermittels der Hände findet durchweg nur dort statt, wo bereits die Voraussetzungen dafür — Kopfwendung und Blickrichtung gegen den Beschauer — zu beobachten waren. Auch fernerhin hält die Lebhaftigkeit der Gebärde mit der Intensität des Blickes etwa gleichen Schritt (vgl. beispielsweise die Redegesten und die scharf herausblickenden Augen bei Jan van Scorel). Zu Ende des Jahrhunderts, da die Augen wieder beginnen, stiller zu schauen, macht der bewegte Ausdrucksgestus einer kühleren, mehr auf bloße Repräsentation gerichteten Haltung Platz. Die Hände tun hie und da noch immer etwas — sie halten Handschuh und Taschentuch; sie stützen sich auf einen Lehnsessel oder eine Tischecke; sie sind mit selbstbewußtem Griff in die Hüfte eingestemmt — doch ist der Augenblick nicht mehr fern, wo sie völlig gefrieren.

Beispiele für das Einstemmen des Armes in die Hüfte: Moro. Männerporträt. Dresden; Selbstporträt. Althorp Castle; Don Carlos. Kassel; Männerporträt. Verona; Ferdinand von Toledo. Wien; — Pieter Pourbus. Männerporträt. Antwerpen; Porträt des Jan Fernagant. Brügge, Städtisches Museum; — Holländischer Meister von 1566. Männerporträt. Leyden; J. St. von Calcar. Männerporträt. Berlin, Smlg. von Hollitscher; Neufchatel. Porträt eines Goldschmieds (?). Donaueschingen.

In Moros Spätzeit fallen die Arme ruhig herab, „ein kalt vornehmer Zug, der geleistete wie geheischte Unterwürfigkeit ausdrücken kann".[1])

1) Justi, Pr. Jhb. XVI 1895, S. 15.

Eine Gebärde, die sich zu allen Epochen gleichmäßig findet, ist die der betend gefalteten oder flach aneinander gelegten Finger. Das Beten ist dabei rein symbolisch zu verstehen: es erbt darin die mittelalterliche Auffassung fort, die das Physische nur als Aus- über der allein beachtenswerten seelischen Funktionen dulden will und die Verbindung mit dem Transzendenten auch dort aufrecht erhält, wo nicht — wie beim Flügelaltar — ein bestimmtes Ziel der Andacht des Gläubigen mitgegeben ist.

Beispiele für das 15. Jahrhundert: Roger van der Weyden. Sr. de Croy. Antwerpen; Chevalier de Gros. Paris, Coll. Kann; Männerporträt. Venedig; — Bouts. Männerporträt. Köln, Smlg. Oppenheim; Schule des Petrus Cristus. Frauenporträt. Florenz, Uffizien; Memling. Männerporträt. Haag; Männerporträt. London, ehem. Coll. Salting; Ehepaar Moreel. Brüssel; Ehepaar Portinari. Ehem. Paris, Smlg. Goldschmidt, jetzt New York, Coll. Altmann; — Meister der Ursulalegende. Jünglingsporträt. Philadelphia, Coll. Johnson.

Vgl. in Frankreich: Foucquet. Jouvenel des Ursins. Paris; Maître des Moulins. Kardinal von Bourbon. München; Französische Schule um 1490. Bildnis eines Mönches. Paris, Smlg. L. Goldschmidt (Brügge 1902 Nr. 381).

Da es jedoch wenig wahrscheinlich anmutet, daß die altertümliche Praxis, den Beter auf der Einzeltafel darzustellen, ganz ungeändert vom 15. ins 16. Jahrhundert übertragen worden sei, dürften Darstellungen der Art in späterer Zeit meist als Diptychonshälften zu einer verlorenen oder versprengten Madonnen- oder Heiligentafel aufgefaßt werden.

Diptycha mit Betern im späten 15. Jahrhundert: Memling. Bildnis des Martin Nieuwenhove. Brügge, Johannes-Hospital. Dazugehörig Madonna. Ebenda; Jünglingsporträt. Florenz, Uffizien. Dazugehörig Madonna. Berlin.

Diptycha mit Betern im 16. Jahrhundert: Gossaert. Bildnis des Kanzlers Carondelet von 1517. Paris, Louvre. Dazugehörig Madonna. Ebenda; Brügger Schule um 1560. Bildnis des Père Roger de Jonghe. Brügge, Hôpital des sœurs noires. Dazugehörig San Niccolo da Tolentino. Ebenda.

Einzeltafeln mit Betern im 16. Jahrhundert: Gossaert. Benediktiner. Paris; Nachfolger Davids um 1525. Männerporträt. Berlin, Smlg. James Simon; Schule des David. Männerporträt.

London; Holländische Schule Mitte des 16. Jahrhunderts. Frauenporträt. Utrecht, Erzbischöfliches Museum; Mostaert. Altmännerporträt. Kopenhagen; Scorel. Bildnis des Herrn von Lockhorst. Herdringen.

Inwiefern Bildnisse mit Rudimenten des Sakralen in den Attributen — Gebetbuch usw. — m Cinquecento gleichfalls der Ergänzung zu einem Zweiblatt bedürfen, muß dahingestellt bleiben. Beispiele: Gossaert. Carondelet um 1525. Wien, Smlg. Gutmann. Dazugehörig Heiliger Donatian. Tournay; Orley. Carondelet. München. Dazugehörig Madonna bei Lord Northbrook. Vielleicht ist auch Gossaerts Mann mit dem Rosenkranz in London als versprengte Hälfte eines Diptychons zu deuten (vgl. das Kapitel „Der Hintergrund").

Anhang

Systematisches Literaturverzeichnis.

Allgemeines zur niederländischen Kunstgeschichte.

Albrecht Dürer, Tagebuch der niederländischen Reise. Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgeg. von Lange und Fuhse. Halle 1893.

Der Anonimo Morelliano, Quellenschriften N. F. I. Wien 1888.

Carel van Mander, Het Schilderboek, herausgeg. von Hanns Floerke. München und Leipzig 1906.

Karl Schnaase, Niederländische Briefe. Stuttgart 1834.

Jacob Burckhardt, Die Kunstwerke der belgischen Städte. Düsseldorf 1842.

H. G. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Berlin 1855.

G. Fr. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.

J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Ausgabe, bearbeitet von Anton Springer. Leipzig 1875.

Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres. Bruxelles 1905. Zitiert „Fierens-Gevaert, Ren. sept."

Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906. Zitiert „Voll". Dazu Kritik von M. Dvořàk, Kunstgeschichtlicher Anzeiger 1909 Nr. 1, S. 8.

Ernst Heidrich, Altniederländische Malerei. Jena 1910. Zitiert „Heidrich".

Hanns Flörke, Studien zur niederländischen Kunst- u. Kulturgeschichte München 1905.

Carl Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. Berlin 1908.

Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien. München 1907. N. F. München 1910. Zitiert „Voll, Vergl. Gem.-St. I u. II".

A. Warburg, Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Pr. Jhb. XXIII 1902, S. 247.

Charlotte Aschenheim, Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes Nr. 77. Straßburg 1910.

Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910.
F. v. Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Nr. 46. Straßburg 1903.
Margarete Siebert, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes Nr. 41. Straßburg 1906.
Emile Mâle, Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge. Gaz. févr.-mai 1904.
Adolph Goldschmidt, Anfänge des Genrebildes. Das Museum II.

Monographische Studien über einzelne niederländische Maler und Malerschulen.

Ludwig Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck. Knackfuß Künstlermonographien Nr. XXXV. Leipzig 1898. Zitiert „Kämmerer".
Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1900.
Max Dvořàk, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Wiener Jhb. XXIV 1904, S. 161.
W. H. J. Weale, Hubert and John van Eyck. London o. J. Zitiert „Weale".
Hugo von Tschudi, Der Meister von Flémalle. Pr. Jhb. XIX 1898, S. 8. 89.
Paul Heiland, Dirk Bouts. Dissert. Straßburg 1904.
Walter Bombe, Justus van Gent in Urbino. Mitt. des kunsthistor. Instituts in Florenz, 3. Heft. Herbst 1909.
A. de Ceuleneer, Justus van Gent. Gent 1910.
Karl Voll, Memling. Klassiker der Kunst XIV. Stuttgart u. Leipzig. Zitiert „Voll, Memling".
E. Frhr. v. Bodenhausen, Gerard David. München 1905.
Walter Cohen, Studien zu Quinten Metsys. Bonn 1904.
Brising, Quentin Massys. Upsala 1909.
Georges Hulin de Loo, Jan Provost. Konst en Leven. Gent 1902.
M. J. Friedländer, Jan Gossaert. Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft vom 13. Okt. 1911, Sitzungsbericht VI 1911.
Ernst Weiß, Jan Gossart gen. Mabuse. Parchim i. M. 1912.
M. J. Friedländer, Bernaert van Orley. Pr. Jhb. XXIX 1908, S. 225; XXX 1909, S. 9. 89. 155.
Firmenich-Richartz, Der Meister des Todes Mariae, sein Name und seine Herkunft. Z. f. b. Kst. N. F. V 1894, S. 187.
Carl Justi, Der Fall Cleve. Pr. Jhb. XVI 1895, S. 13.
Gustav Glück, Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert. Wiener Jhb. XXII 1901, S. 1.

Fr. Dülberg, Die Leydener Malerschule. Dissert. Berlin 1899.
Gustav Glück, Jan Mostaert. Z. f. b. Kst. N. F. VII 1896, S. 265.
Camille Benoit, Le Triptyque d'Oultremont et Jan Mostaert. Gaz. avr. mai 1899.
M. J. Friedländer, Neues für Jan Mostaert. Rep. 1905, S. 517.
Ludwig Scheibler, Die Gemälde des Jacob Cornelisz van Amsterdam. Pr. Jhb. III 1882, S. 13.
Fr. Dülberg, Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden. Oud Holland 1899, S. 65.
Carl Justi, Jan van Scorel. Pr. Jhb. II 1881, S. 193.
Wilhelm Bode und Ludwig Scheibler, Verzeichnis der Gemälde des Jan van Scorel. Pr. Jhb. II 1881, S. 211.
Moritz J. Binder, Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers Jan van Scorel. Dissert. Tübingen 1908.
Leon Preibisz, Martin van Heemskerck. Leipzig 1910. Dazu Kritik von Friedländer, Rep. 1911, S. 269.
Valerian von Loga, Antonis Mor als Hofmaler Karls V. u. Philipps II. Wiener Jhb. XXVII 1907/09, S. 91.
Henri Hymans, Antonio Moro, son oeuvre et son temps. Bruxelles 1910.
Friedrich Wedekind, Cornelis Cornelisz van Haarlem. Dissert. Leipzig 1911.
W. H. J. Weale, Lancelot Blondeel. Burl. Mag. nov. dec. 1908.
W. H. J. Weale, Peintres brugeois. Les Claeissens. Annales de la société d'émulation de Bruges T. LXI 1911. (Vgl. ders. Burl. Mag. july 1911).

Über Porträtkunst und Verwandtes.

Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Wiener Jhb. XXIII 1902, S. 71.
Jacob Burckhardt, Das Porträt. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.
Wilhelm Wätzold, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
Julius Lange, Die Gestalt des Menschen in der Geschichte der Kunst. Straßburg 1903.
Karl Simon, Vorderansicht und Seitenansicht. Zeitschrift f. Ästhetik 1907 III. Heft.
Karl Westendorp, Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel. Dissert. Straßburg 1906.
Karl Lamprecht, Das deutsche Porträt bis auf Dürer. Das Museum III.
Alfred Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Malern bis auf Dürer. Leipzig 1900.

M. J. Friedländer, Dürer als Bildnismaler. Das Museum I.
H. A. Schmid, Holbeins Porträts. Das Museum IV.
Karl Wörmann, Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Führer zur Kunst 4. Esslingen 1906.
Emil Schäffer, Das Bildnis in der florentinischen Malerei. München 1904.
Heinrich Wölfflin, Rafaels Bildnisse. Das Museum II.
Georg Gronau, Tizian als Bildnismaler. Das Museum V.
Oswald Rubbrecht, L'origine du type familial de la maison de Habsbourg. Bruxelles 1910. Zitiert „Rubbrecht".
Friedrich Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Wiener Jhb. XIV 1893, S. 37; XV 1894, S. 147; XVII 1896, S. 101; XIX 1898, S. 6.
Henri Bouchot, Les portraits aux crayons des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibl. nat. Paris 1884.
Quarré-Reybourbon, Trois recueils de portraits aux crayons ou à la plume. Bulletin de la commission historique du département du Nord XXIII. Lille 1900.
Camille Couderc, Album de portraits d'après les Collections du département des Manuscrits. Bibliothèque Nationale Paris 1908. Zitiert „Couderc".

Über einzelne Porträtdarstellungen.

Paul Durrieu, Quelques portraits historiques du début du XVe siècle. Gaz. juin 1910.
Salomon Reinach, Jean IV Paléologue et Hubert van Eyck. Revue archéologique déc. 1910.
George Hulin de Loo, À propos de quelques portraits historiques du commencement du XVe siècle. Bulletin de la société d'art et d'archéologie de Gand. Gand 1911.
Hugo von Tschudi, Ein männliches Bildnis des Jan van Eyck. Pr. Jhb. VIII 1887, S. 172.
W. H. J. Weale, Portrait d'un chevalier de la Toison d'or peint par Jan van Eyck. Gaz. août 1900.
Wilhelm Bode, Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn. Pr. Jhb. XXII 1901, S. 115.
Fritz Rupp, Die angefochtenen Bilder des Jan van Eyck. Rep. 1909, S. 480.
M. J. Friedländer, Ein Bildnis des Meisters von Flémalle. Pr. Jhb. XXIII 1902, S. 17.
George Hulin de Loo, Sur la date de quelques oeuvres du maître de Flémalle. Anvers 1911.

Gustav Glück, Ein angebliches Bildnis der Frau des Roger van der Weyden. Mitt. d. Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst 1905 Nr. 1.
Seymour de Ricci, Un groupe d'oeuvres de Roger van der Weyden. Gaz. sept. 1907.
Fr. Laban, Ein neuer Roger. Z. f. b. Kst. N. F. XIX 1907, S. 49.
Roger Fry, A portrait of Lionello d'Este by Roger van der Weyden. Burl. Mag. jan. 1911.
Wilhelm Bode, Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie. Pr. Jhb. XVII 1896, S. 3/4.
Paul Leprieur, Une récente acquisition du Musée du Louvre. Portrait de vieille femme par Memling. Revue de l'art ancien et moderne oct. 1909.
Karl Sudhoff, Das neue „authentische" Paracelsus-Bildnis des Louvre. Beilage der Münchner neuesten Nachrichten. Jahrg. 1909 Nr. 52.
J. R. Haarhaus, Die Bildnisse des Erasmus v. Rotterdam. Z. f. b. Kst. N. F. X 1899, S. 44.
André Machiels, Les Portraits d'Erasme. Gaz. nov. 1911.
Gustav Glück, Ein Studienkopf des Quentin Massys. Die Graphischen Künste. Wien 1911, Heft 1.
Carl Justi, Ein Bildnis der Isabella v. Österreich von Mabuse. Z. f. b. Kst. N. F. VI 1895, S. 161. 198.
Gustav Glück, Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich. Wiener Jhb. XXV 1905, S. 227.
Ch. Holyrood, Two recent additions to the National Gallery. Burl. Mag. apr. 1908. Dazu Ergänzung von Hulin, The Portrait of Jacqueline de Bourgogne by Mabuse. Burl. Mag. may 1908.
W. H. J. Weale, Portraits of Archbishop John Carondelet. Burl. Mag. march 1910.
M. J. Friedländer, Ambrosius Benson als Bildnismaler. Pr. Jhb. XXXI 1910, S. 139.
Gustav Glück, Über einige Bildnisse von Jan Mostaert. Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, S. 64.
Grete Ring, Ein Bildnis der Justine van Wassenaer von Jan Mostaert. Rep. 1910, S. 418.
Elfried Bock, Die Bildnisse des Lucas van Leyden. Monatsh. Nov. 1910.
M. J. Friedländer, Die Votivtafel des Estienne Chevalier von Foucquet. Pr. Jhb. XVII 1896, S. 206.
Franz Wickhoff, Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I. von Frankreich. Wiener Jhb. XXII 1901, S. 221.

H. A. Schmid, Ein männliches Bildnis Hans Holbeins d. J. Pr. Jhb. XVIII 1897, S. 222.
Gustav Glück, Ein neuaufgefundenes Jugendwerk des Lorenzo Lotto. Kunstgeschichtl. Jhb. der k. k. Zentralkommission. Wien 1910.

Abbildungswerke.

Dom. Lampsonius, Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies. Anverpiae 1572.
Reber u. v. Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz. München, Bruckmann. Zitiert „Klass. B.-Sch.".
Burlington fine Arts Club, Exhibition of Pictures by Masters of the netherlandish and allied schools of the XVth and early XVIth century. London 1892.
Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Berlin 1898.
M. J. Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903. Zitiert „Friedländer, Meisterw.".
Hofstede de Groot, Meisterwerke der Porträtmalerei auf der Ausstellung im Haag 1903. München 1903.
H. Bouchot, Les Primitifs Français. Paris 1904. Zitiert „Bouchot".
P. Clemen und Firmenich-Richartz, Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. München 1904.
Exhibitions of the Arundel Club. London 1904—08.
Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Besitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Berlin 1906.
Pol de Mont, Les Chefs d'oeuvre d'Art ancien à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges 1907. Bruxelles 1908. Zitiert „Pol de Mont, Chefs-d'oeuvre".
Burlington fine Arts Club, Exhibition of early English portraiture. London 1909.
Fierens-Gevaert, Les Primitifs Néerlandais. La peinture en Belgique. Bruxelles 1908/09/10. Zitiert „Fierens-Gevaert, Peint. en Belg.".
Les Arts anciens de Flandre, Publication sous la direction de Camille Tulpinck.
Moes und Martin, Altholländische Malerei. Leipzig 1910. Dazu Kritik von G. Glück, Monatsh. Juli 1911.
George Hulin de Loo, Heures de Milan. Bruxelles 1911.
Fr. Dülberg, Frühholländer. 4 Bde. Haarlem, Kleinmann, o. J.
Quinten Matsys. Haarlem, Kleinmann, o. J.
Louis Gonse, Les Chefs d'oeuvre des Musées de France. I. La Peinture. Paris 1900/1904.

F. A. Gruyer, Chantilly. Notices des peintures. École française. Écoles étrangères. Paris 1900.
Berliner Galeriewerk, Die altniederländische Schule von H. v. Tschudi. Die niederländische Schule im 16. Jahrhundert von M. J. Friedländer. Zitiert „Berl. Galeriew.".
Musée d'Anvers, Recueil de 200 photogravures d'après les chefs d'oeuvre de la Galerie des maîtres anciens. Anvers, o. J.
Die Meisterwerke der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel. München, Hanfstängl. Zitiert „Hanfstängls Meisterw. Kassel".
Die Meisterwerke der National Gallery zu London. München, Hanfstängl. Zitiert „Hanfstängls Meisterw. London".
Die Meisterwerke der Alten Pinakothek zu München. München, Hanfstängl. Zitiert „Hanfstängls Meisterw. München".
Die Meisterwerke der Eremitage zu St. Petersburg. München, Hanfstängl. Zitiert „Hanfstängls Meisterw. Petersburg".
E. Bassermann-Jordan, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitz des bayerischen Staates. 3 Bde. Frankfurt a. M. und Leipzig 1907—10.
Bredius u. Schmidt-Degener, Das Augusteum zu Oldenburg. 1906.
Wilhelm Bode, Die Sammlung Oscar Hainauer. Berlin 1897.
Gemälde des 14.—16. Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann. Berlin 1901.
Auktionskatalog der Galerie Weber, Hamburg. Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus Berlin, Februar 1912.

Berichte über Ausstellungen, Sammlungen usw.

Burlington Club Exhibition 1892: H. v. Tschudi, Rep. 1893, S. 101.
Diverse Londoner Ausstellungen: M. J. Friedländer, Rep. 1900, S. 245; Rep. 1902, S. 142.
Brügger Leihausstellung 1902: G. Hulin de Loo, Cataloque critique 1902; H. v. Tschudi, Rep. 1902, S. 228; M. J. Friedländer, Rep. 1903, S. 66. 147; H. Hymans, Gaz. août sept. oct. 1902; W. H. J. Weale, Burl. Mag. 1903; Fr. Dülberg, Z. f. b. Kst. N. F. XIV 1903, S. 49. 135. N. F. XV 1904, S. 187.
Düsseldorfer Leihausstellung 1904: L. Scheibler, Rep. 1904, S. 524.
Exposition des Primitifs Français 1904: G. Hulin de Loo, Communication faite à la société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. Bruxelles 1904.
Exposition universelle de Liège 1906: Jules Helbig, L'art flamand et hollandais 1906 I, S. 85.
London Guildhall Exhibition: M. J. Friedländer, Rep. 1906, S. 573.

Exposition de la Toison d'or à Bruges 1907: H. Hymans, Gaz. sept. oct. 1907; W. Cohen, Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur 1909, S. 253.

Burlington Club Exhibition 1909: L. Dimier, Revue de l'Art ancien et moderne sept. 1909.

W. Cohen, Die Ausstellung alter Gemälde aus Wiesbadener Privatbesitz. Cicerone 1910, S. 221.

Karl Voll, Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908.

Max Dittmar Henkel, Die Neugestaltung des Museum Boymans in Rotterdam. Z. f. b. Kst. N. F. XXI 1910, S. 211.

Franz Dülberg, Altholland in Wörlitz. Z. f. b. Kst. N. F. X 1899, S. 273.

M. J. Friedländer, La Galerie von Kaufmann à Berlin. L'art flamand et hollandais 1906 II, S. 29.

M. J. Friedländer, Das Inventar der Sammlung Wyttenhorst. Oudholland 1905, S. 63.

Max Dvořàk, Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie. Kunstgeschichtl. Jhb. der k. k. Zentralkommission Bd. I. Wien 1907, S. 13.

Morton H. Bernath, New-York und Boston. Seemanns „Berühmte Kunststätten" Band 58. Leipzig 1912.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Margarete Ring, am 5. Januar 1887 zu Berlin als Tochter des Senatspräsidenten am Kammergericht Victor Ring und seiner Gattin Margarete, geb. Marckwald. Ich gehöre der evangelischen Konfession an. Meine Schulbildung erhielt ich in Berlin an der höheren Töchterschule des Fräulein Boretius bis zum Oktober 1901, von da ab an den Gymnasialkursen für Frauen, gegründet von Helene Lange. Nach privater Schlußvorbereitung bestand ich im April 1906 die Reifeprüfung am Königstädtischen Realgymnasium zu Berlin. Von Ostern 1906 bis Ostern 1912 studierte ich an der Universität Berlin Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und deutsche Literaturgeschichte. Im Sommer-Semester 1912 beendete ich meine Studien an der Universität München. Ich besuchte Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten: von Aster, Breysig, H. Delbrück, R. Delbrück, Frickenhaus, Heidrich, Hermann, Hildebrandt, Kekule von Stradonitz, Knapp, Eduard Meyer, Muncker, Riehl, Rintelen, Erich Schmidt, Simmel, Stumpf, Weisbach, von Wilamowitz-Möllendorff, Wölfflin, Wolters. Die Teilnahme an ihren Übungen gestatteten mir die Herren Professoren und Dozenten: Heidrich, Hermann, Hildebrandt, Kekule von Stradonitz, Rintelen, Rupp, Weisbach, Winnefeld, Wölfflin, Wulff.

Ihnen allen sei an dieser Stelle mein aufrichtigster Dank ausgesprochen, vornehmlich meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Heinrich Wölfflin.